Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ilgrottesconella01gori

GINO GORI

IL GROTTESCO
NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA

COMICO - TRAGICO - LIRICO

PREFAZIONE DI MASSIMO BONTEMPELL
43 TAVOLE FUORI TESTO

MCMXXVI
CASA EDITRICE ALBERTO STOCK
ROMA
VIA ENNIO QUIRINO VISCONTI, 13-A

PROPRIETÀ LETTERARIA

Copyright by Casa Editrice Alberto Stock - Roma

(1451) - ROMA, 1926 - GRAFIA, S. A. I. Industrie Grafiche

Anticlassica, antimediterranea, antiidealistica, antisocratica, antiprotestante, si fa avanti questa teoria del Grottesco.

Si fa avanti, e segue la propria spinta fino in fondo. Mai teorica fu più oltranzista di questa. Non ammette riguardi, dubbi, sfumature, mezzi termini o accomodamenti di sorta.

Victor Hugo aveva candidamente affermato (nella prefazione al Cromwell) *che « anche » il grottesco « può essere » un elemento dell'arte. Queste cautele fanno ridere. Leggete questo libro.* Teoria del Grottesco *non vuol dire ricerca della definizione e dei limiti dell'elemento « grottesco » nella composizione artistica. « Teoria del Grottesco » vuol dire che tutta l'arte è grottesco, e non altro. Grottesco il comico. Grottesco la tragedia. Grottesco l'espressione lirica.*

Gori, di mano in mano che indaga e penetra la propria materia, si studia di mantenere e rinnovare e moltiplicare in sè l'ossessione della sua tesi, in un processo d'ingigantimento, in un'occupazione imperialistica di tutte le regioni del campo. Leonardo da Vinci fissava le deformi macchie dell'umidità sulle muraglie, fino a che il suo occhio ne regolava i contorni, ne componeva le linee in un'armonia nota, una scoperta di somiglianza. Gori figge gli occhi nelle forme più reali, fino a che ne vede smuoversi e ondeggiare i contorni e le profondità, e deformarsi in un grottesco.

Ma questo — egli ci insegna — non è un deformarsi, anzi è uno scoprirsi della forma vera, tipica, sostanziale. Il reale è un approssimativo. Il grottesco è l'immutabile.

Il concetto comune, che ammette al grottesco qualche cosa di arbitrario, è compiutamente rovesciato. Il grottesco è l'imperativo.

* * *

Ora non crediate che basti a Gori aver mostrato che il grottesco è l'arte. Sempre più oltre, a oltranza. Il grottesco è il vero. Il grottesco è l'idea pura. Il grottesco è l'assoluto. Il Grottesco è l'Aldilà.

Tre anni sono egli aveva studiato il fenomeno arte dal punto di vista dell'artista: vi aveva scoperto il superamento dell'uomo in una superlogica. Ne era venuta fuori la teoria dell'Irrazionale.

Spinto sempre più a fondo dal suo appassionato odio contro il classico e il logico, oggi Gori scruta nel Grottesco «la cosa in sè», nel suo sviluppo secondo le primigenie linee di forze.

Ogni linea di forza procede fino all'infinito. Il Grottesco di Gori è forse l'Infinito.

* * *

Un esempio del sistema secondo il quale, in questa focosa corsa e battaglia per arrivare al limite estremo della propria veduta, l'autore balzi con naturalezza e dirittamente da una definizione accettata a una conseguenza imprevista e inoppugnabile:

« Il grottesco è quella forma d'arte che nega, o per cono-
« scenza filosofica, o per intuizione geniale, la verisimi-
« glianza, le leggi di natura, la causalità: — *e che obbedisce*
« *solo all'unica legge della libertà assoluta dello spirito* ».

È di persuasione immediata. Pure, studiandosi di spiegare, pochi periodi più in là arriviamo a questo:

« *Il grottesco è... una creazione della fantasia a fondo metafisico* ».

La spiegazione di una tesi ci è arrivata impensatamente carica di una nuova tesi. Questo procedimento è frequentissimo nel libro, ed è pieno di fascino.

* * *

Il cammino dalla prima premessa all'ultima conseguenza del libro, è rettilineo e ininterrotto: ma qua e là si hanno continui spiragli verso verità laterali e concorrenti.

La teoria della tipicità delle maschere teatrali. *L'interpretazione metafisica del* maccheronico. *Il ciclo della tragedia da Eschilo a Wagner. L'assurgere di tutta l'arte al concetto di lirismo, non per il cammino dell'arte come linguaggio, ma prendendo le mosse dalla tesi del grottesco come scoperta metafisica.*

E tuffi, per lo appunto, nella metafisica più trascendentale. Il concetto del mondo come prodotto dell'imprevedibilità. Le ricerche intorno al significato della Necessità. La serie delle Vicende come generazione dell'Eterno, dell'Infinito, del Tempo, con gli elementi del finito. — E da una serie di trascorsi di questa natura, siamo ricondotti al nostro tema mediante la definizione della tipicità (= grottesco) come risiedente nella sostanza irrazionale: — con la quale definizione Gori riconduce a continuità e unità le sue due opere di modernissima estetica.

* * *

Non capisco come Gori non abbia scoperto che l'ambiente più propizio alle possibilità nuove d'irrazionale e di grottesco, sia la visione cinematografica dell'arte. Irrazionale e grottesco sono la verità del nostro tempo. Il cinema è il nostro linguaggio.

Mi pare che per un momento Gori stesse per accostarsi a questa veduta; quando, a conclusione d'una ricerca intorno a ciò che è « avvenimento », afferma: « c'è dunque un grottesco, oltre che delle masse, dei piani, dei volumi e dei colori, anche del divenire, del farsi *delle cose ».*

Credo che Gori sia destinato a scrivere l'estetica, e occorrendo la metafisica, del cinematografo.

MASSIMO BONTEMPELLI

CAPITOLO I

Dottrina del Grottesco

I. Prevalgono intorno al grottesco non pochi pregiudizi, i quali occorre rimuovere prima d'intraprendere un'analisi del fenomeno che conduce direttamente a una dottrina legittimata dalla realtà. Codesti pregiudizi sono, più o meno, riducibili a una formula che è la seguente: « il grottesco è una sottospecie del comico ». In altri termini, si farebbe del grottesco una forma cugina dell'umorismo, della satira e della caricatura; forma che, con queste altre tre, ricadrebbe appunto nella comprensione del concetto di *comico*. Sarebbe dunque, esso, un modo di esprimere una qualsiasi sintesi fantastica, la quale, dove più dove meno, dovrebbe, o, come il comico puro, indurre al riso, come l'umorismo, al *riso-pianto*, al riso pensoso e romantico; o, come la caricatura e la satira, al riso interessato e commisto di elementi etici. Inoltre il grottesco, appunto perchè nè comico puro, nè umorismo, nè caricatura, nè satira, ma tutte queste cose insieme, sintesi di questi atteggiamenti del pensiero, e perciò un *quid novum*, avrebbe un carattere di assurdità manifesta, di palese *stravaganza*, d'*irrealtà* incontrovertibile, come si afferma in virtù di una induzione suggerita dai dati che fornisce la storia dell'arte mondiale.

La definizione più in uso vuole difatti che il *grottesco* (stile antico trovato nelle grotte o bagni degli antichi, e a quel modo denominato sulla fine del sec. XV) consista in

una forma espressiva (verbale, grafica, sculturale, architettonica), in cui prevalga una reale o supposta violazione delle leggi di natura; forma il più delle volte decorativa, governata da norme estetiche tutte sue, e arbitrarie: predominio dell'inverosimile, dell'inadeguabile alla realtà, di un falso che, per certe sue ragioni, che vedremo, esercita una suggestione e uno speciale fascino di bellezza. Come ho detto, prima di tentare una ricerca nuova relativa al concetto di grottesco, occorre rimuovere tutti codesti pregiudizi ed errori, che impediscono l'adito della via onde può giungersi alla verità.

II. Cominciamo dalla illusione che fa del grottesco una forma imparentata con le sottospecie del comico. Poichè da ciascuna di codeste sottospecie emerge un elemento, e scaturisce un effetto comune — il riso —, è sufficiente e necessario, addivenendo a una analisi del riso, stabilire se esso sia o no essenziale al grottesco.

III. Che cosa sia il riso, e quindi il comico, è questione tuttora controversa. Delle teorie in proposito faremo un elenco, il quale ci condurrà, per via di eliminazione, a una formula nostra, che, per il momento in cui verrà detta, a guisa di conclusione, non avrà bisogno di essere ulteriormente discussa.

Dall'antichità a oggi queste sono le più notevoli teorie ed ipotesi affacciate intorno al *riso-comico*:

1. ARISTOTILE. Il comico è la risultanza di una presentazione fittizia o reale — *cioè naturale* — di una qualunque bruttezza o deformità; a patto, si noti, che codesta rappresentazione non induca dolore o ribrezzo nello spettatore. I retori dell'antichità (Cicerone, Quintiliano, Seneca) fecero loro la proposizione aristotelica, convalidandola ora con una messe non sempre opportuna di esempi, ora escludendo la necessaria casuistica. Una dottrina che diverga sostanzialmente da questa, manca nell'antichità, dove, più o meno, si ricade sempre in essa, o sui margini di essa si aggira il pensiero, senza mai colpire il nucleo vivo e cen-

trale del problema. Il medio evo non potè e non seppe occuparsi della questione. I significati di *comico* e di *tragico*, affatto neologizzati, condussero a una indagine rettorica che a noi non interessa. La Rinascenza, ripristinando quei significati nella accezione antica, ripristinò anche la interpretazione secondo Aristotele.

Il Joubert, il quale nell'anno 1579 faceva uscire il suo famoso libro *Du ris*, non si allontana di molto dal filosofo greco. La sostanza del libro (*tutto ciò che è deforme, e non suscita compassione, è sorgente naturale di riso*) nulla aggiunge e nulla toglie a ciò che si sapeva. Sicchè, ove dalle numerose pagine dell'umanista francese si tolga una empirica classificazione del riso che l'autore tenta (riso stolto, sardonico, malsano, infame, ecc.), non si riesce a trovare sia pure uno spunto, una idea da ravvisarsi quale limite di partenza per una indagine avvenire.

2. Hobbes. *Il paragone che istituiamo fra la nostra superiorità e l'altrui inferiorità o difetto* (*paragone che ridonda a lode della nostra reale o supposta preminenza*) *è la causa determinante di quella soddisfazione specifica che in noi suscita il riso.* Da un tal paragone deriverebbe un tal quale senso di orgoglio generato dalla subitanea coscienza della nostra elevatezza di fronte all'altrui debolezza. Come, però, dall'urto dei due termini antitetici prorompa il riso e si crei quella special condizione di spirito che è espressa dal riso non s'indovina dalle parole di Hobbes, nè l'Hobbes dice. Aggiunge egli, piuttosto, una osservazione, una specie di limitazione, la quale, in sè, ha il suo non trascurabile valore: non è solo la debolezza altrui, di rimpetto alla nostra saldezza, che suscita il riso; ma, spesso, la nostra stessa debolezza di ieri, dinanzi alla nostra saldezza di oggi. Basta che fra l'uno e l'altro *io*, fra quello di ieri e quello attuale, siasi determinata una scissione definitiva, per cui l'*io* di ieri non appartiene più, se non come *ricordo*, all'*io* di oggi.

3. Descartes. *Il piacere di accorgersi della propria superiorità, la gioia di scorgere punito il debole, lo sciocco,*

il presuntuoso, il vizioso, è un piacere etico-estetico; che, rivelandosi inaspettatamente (mentre il contrasto fra il male e il bene, la potenza e la presunzione, s'acuisce come spettacolo dinanzi alla nostra coscienza), promuove il riso; espressione rappresentativa del nostro attento e risvegliato senso morale. Anche Descartes elimina, come Aristotile, ogni manifestazione che possa generare pietà ed orrore. Si tratta dunque, sempre, di spettacoli, di combinazioni realistiche, di antitesi fra *io* e *non-io;* in cui l'*io* giudicante e contemplante è coscienza che si reputa piena, giusta e morale; e il *non-io* coscienza imperfetta e falsificata dall'errore intellettuale o etico. Ci muoviamo, come è chiaro, sempre sui confini della definizione aristotelica che, se tace della valutazione etica, la presuppone tuttavia infallibilmente.

4. Campbell. *Il riso è un* quid novum *che si genera, come effetto irresistibile, da una compagine di fatti, fra cui la sconvenienza e la sconcordanza regnano sovrane.* Non l'orgoglio o la consapevolezza della nostra superiorità determinano la comicità di un atto staccato da noi e compiuto da un inferiore — fisicamente e moralmente —; ma l'intima contradizione esistente *ab origine* fra gli elementi di quell'atto e della persona psichica che lo compie. Per modo che la coscienza, serenamente obbiettiva, cogliendo quella contradizione, la isola e la giudica. La soddisfazione che ne risulta, dato che quelle antinomie non siano troppo gravi da offenderci o da turbarci, è quella che potremmo addimandare *soddisfazione del comico,* la cui risultanza organica è appunto il *riso.*

5. La Bruyère e Bellegarde. *Il riso è la espressione di una soddisfazione etica, giudicata dalla nostra rettitudine, di fronte al palese difetto o vizio non riconosciuti per tali da chi ne è diminuito.*

6. Denis Prudent Roy. *Il riso scaturisce, in determinate circostanze, da un orgoglio appagato.* Quali siano codeste circostanze, l'arguto medico francese lascia supporre

consistano in quelle create dalla antitesi *io superiore, non-io inferiore.*

7. STENDHAL. *Segue il Roy, aggiungendo la nota clausola secondo cui, per provocare il riso, è necessario che la bruttura e la deformità non scendano sotto un certo livello.*

8. KANT. *Il riso è l'effetto determinato dell'improvviso distruggimento di una aspettazione intensa; aspettazione che ora cogliamo e constatiamo in altri, ora, dinanzi a uno spettacolo disinteressato, sorprendiamo in noi stessi.* Così Tizio che salta un fosso, dopo aver studiato coscienziosamente lo slancio, e finisce nell'acqua, fa ridere. Ridiamo anche quando, aspettandoci da un cantante una voce mirabile, gli sentiamo invece emettere dei vocalizzi raccapriccianti.

9. SCHELLING. *Il comico è l'assurdo e il riso si genera da esso.* Allorchè avvertiamo ciò che in un dato fatto c'è di contradittorio o d'impossibile, ridiamo. La coscienza di quella impossibilità o contradittorietà si risolve nel riso; il quale presuppone perciò un giudizio e una salda e logica conoscenza della realtà.

L'apparenza di paradosso che codesta teoria presenta, cade quando alla parola *assurdo* si tolga il significato di *irreale* e le si attribuisca quello di *inatteso.* È *impossibile, assurdo,* cioè *inatteso,* che il prete si presenti a dir messa in abito da società; ma, se accadesse, il riso ne sarebbe l'inevitabile effetto. Senonchè, interpretando in tal modo il pensiero di Schelling, mentre gli si conferisce un'adeguata significazione, si toglie a questa ogni pregio di originalità. Ognun vede, difatti, che si torna inevitabilmente *all'aspettazione improvvisamente distrutta* di Kant.

10. HEGEL. Esistono dei caratteri insufficienti, degli uomini privi di sentimento, di conoscenza, di critica, d'intelletto, i quali si sforzano vanamente d'apparire e d'essere sostanziali, colti, nutriti. Essi all'occasione tendono a raggiungere uno scopo loro negato, e che è impossibile conseguano. Essi sono delle *apparenze;* cioè una contradizione fra il di fuori e il di dentro, fra la maschera e il volto; appa-

renze che si distruggono dal momento che cominciano ad agire, e negano sè stesse, senza accorgersene, inconsapevolmente. Chi assiste ai loro sforzi e alle loro conseguenti sconfitte, di cui non sanno rendersi conto, ride, si trova dinanzi al comico. Hegel s'accosta indiscutibilmente al vero. Si rifletta, per esempio, al *capitano* della farsa italiana, che si dà l'aria di un eroe omerico, ed è invece un pusillanime d'inverosimile vigliaccheria nascosta sotto l'armatura sonante e la brillante corazza. Quando si mostra ed afferma la sua *apparenza*, l'illusione di cui vuole ingannarsi e ingannare, egli pone una premessa, ma segue la fuga se egli vegga sopraggiungere Pulcinella o Arlecchino con la spatola; illazione incongrua, alogica, e negazione radicale della premessa posta, un *quid* che noi denominiamo fatto, atto comico, e che suscita il riso.

11. Rosenkranz. *Il brutto, annientandosi, crea una realtà che sembra impossibile; e genera il comico.* Affermazione palesemente priva d'ogni valore scientifico, tanto quanto quella dello Zeising secondo cui *il riso nascerebbe ogni volta che ci s'imbatte nel nulla* (?).

12. Hueberhorst. Torna a Hobbes.

13. Courdavaux. *Il riso non è una manifestazione indivisibile ed unica; del riso ci sono varie specie* (sguaiato, spensierato, fine, malinconico, ecc.), *ciascuna delle quali postula un motivo proprio e inconfondibile con altri.* Condizioni necessarie a promuovere il riso, e quindi lo stato d'animo adeguato, sono l'antitesi fra l'essere e il parere, e il contrasto fra la coscienza piena, elevata, etica del contemplante e la coscienza vaga, tentennante, monca, del contemplato.

14. Bergson. *Il comico, il riso, risulta dalla constatazione che noi facciamo della inadattabilità fisica o psichica di alcuni individui alla vita naturale e sociale.* Poichè la natura e la società tendono ad eliminare codesti individui, per muovere, nel loro perpetuo divenire, verso forme sempre meno imperfette, così il nostro *io naturale e sociale*,

focalizzando in sè una volontà della natura e della società, ride dell'atto.

È comico, dunque, tutto ciò che appare o è artificiale, fallito, deviato dalla natura o dalla società; qualunque stridente divergenza dall'ideale immagine di perfezione che ognuno astrattamente crea e finge in sè.

15. MICHIELS. *Svolge quest'ultimo concetto del Bergson, rilevando il valore di quella divergenza che implica un indefinito numero di antitesi* (bello-brutto, buono-cattivo, vero-falso, ecc.). La Natura vuole che l'uomo sia di forme armoniche, di moti sinergici, di spirito agile e acuto, di volontà salda e illuminata dalla ragione. Poichè l'ideale umano non può esser raggiunto, ove manchino la conoscenza del vero e tutte le altre qualità necessarie alla lotta per la vita (perspicacia, saggezza, dominio sugli istinti, forza fisica e morale, rettitudine, socialità e via dicendo), ognuno, in cui codeste doti facciano difetto, è un ostacolo, una negazione del *tipo ideale;* e, se se ne scosta, purchè non cinicamente, è comico. La dottrina del Michiels, se svuotata dal suo antiquato teleologismo, non si lascia sfuggire qualche tratto di innegabile verità, soprattutto quando scende ad alcune osservazioni e particolari degni di rilievo. Quale diversità passa, per esempio, tra l'antitesi tragica dell'*io* in contrasto con l'ideale sociale o psichico, e l'antitesi comica dei due medesimi termini? Fra Giacomo Leopardi e don Quijote? Il Michiels conduce la sua indagine senza rifuggire da quei criterî psicologici che mettono tanto sull'allarme gli estetici puri: ed è, sia nella questione citata, sia in altre simili, appunto in virtù d'una sottile psicologia che riesce a far chiaro quanto sembrerebbe inestricabile e scuro. Non raggiunge però un pieno dominio sul problema e un punto di vista dal quale si renda possibile una totale risoluzione.

16. DOTTRINE PIÙ RECENTI:

a) MOMIGLIANO. *La coscienza del comico puro risulta da un sentimento piacevole e da un giudizio parzialmente*

deprezzativo, riflesso o irriflesso. Nè un difetto nè un contrasto improvvisamente scoperti, bastano da soli a suscitare il comico. Occorre, come integrazione, un elemento soggettivo: l'*io* sotto certe condizioni di percezione e di giudizio. Il riso, preceduto da un momento di sorpresa e di tensione, è il prodotto dell'apparire di una deformità inaspettata.

b) Camillo Trivero. *Aggiunge ai principî del Momigliano la giusta osservazione che il riso esclude la simpatia, ed anzi implica una manifesta antipatia.*

c) Kraepelin. *Il comico nasce da un contrasto intellettuale generato dalla corrispondenza apparente di certe rappresentazioni con un determinato concetto.* Il sentimento del comico è un sentimento misto di piacere e di dolore, di soddisfazione e di repulsione, dove i due elementi non si fondono, ma serbano il primitivo contrasto, serbando il piacere la sua prevalenza.

d) Lipps. *Il comico nasce da una aspettazione frustrata.* Ogni rappresentazione assorbe una quantità determinata di energia psichica. Il pensiero di essa sottrae ad altre rappresentazioni quella data quantità di energia, riserbandogliela pel momento in cui si affaccerà alla coscienza; ma, ove in luogo di essa se ne affacci un'altra, fornita di una energia molto minore, per l'appercezione di questa ci si troverà in potere di un eccesso di forza psichica, il quale si scaricherà nella forma fisiologica del riso.

e) Freud. *Il difetto della realtà percepita di fronte a quella aspettata si può sempre ridurre al difetto di un agire fanciullesco, rispetto a quello che si aspetterebbe da una persona matura.* Il paragone completo che conduce al comico è: *Così egli fa; io faccio altrimenti. Egli fa come io ho fatto quando ero fanciullo.*

f) Sulleg. *Il riso è provocato sempre dalla percezione di una perdita di dignità, associata alla percezione della nostra superiorità.*

g) Levi. *Il comico parla unicamente all'intelletto e alla fantasia; tende alla massima obbiettività ed esclude ogni lirismo. Esso deriva dalla coscienza che noi abbiamo che l'individuo, detto comico, non sa quello che fa, sicchè non può esser preso sul serio e i nostri sforzi per contrastargli ci appaiono inutili.* L'impressione comica è sempre una impressione d'irrealtà, o un disconoscimento della realtà della persona, ostentata da certe apparenze. E le cause di essa possono esser due: o s'intuisce l'impulso irresistibile a cui l'individuo obbedisce; o la nostra attenzione è distratta dalla vita morale dell'individuo, e fermata sulle apparenze esterne. Perciò è comico colui che non sa quello che gli altri fanno, è comico il vanitoso, i cui atti non hanno nel suo animo un fine proprio e conforme alle loro apparenze. L'osservatore ne intuisce il vuoto, e sente di possederne la norma, lui e non la persona che il compie; di poterli prevedere anche, e modificare come gli piaccia. È comico il pauroso, perchè dominato dagli influssi esterni: e noi sentiamo di potere per ciò, con le sole minacce, dirigere i suoi atti. All'uomo civile lo zotico appare comico, e così l'ingenuo, poichè si rivelano dominati da una coscienza inesperta che non può mai comandare certi atti. L'inesperienza è giustificata dall'età; ma si hanno sfumature del comico che si dice ingenuo. Per esempio, certi errori di ragionamento o certi sbagli che, maliziosamente mascherati nel discorso degli adulti, sarebbero scherzi e freddure, nella bocca dei fanciulli sono ingenuità (tale è il caso del fanciullo che prega il visitatore di attendere perchè la madre sta mettendo i capelli finti). In definitiva, noi possiamo entrare in rapporti affettivi o etici solo con coloro che ci appaiono dotati di una volontà propria, chè la vera persona esiste solo in quanto esiste un vero volere che si pone dei fini. Ogni volta invece che ci incontriamo con individui liberati dalla disciplina dei fini, ci troviamo avanti a una situazione analoga a quella del *giuoco*.

Le immagini banali, appunto perchè non entrano in nessuna connessione coi nostri interessi o fini, e perchè ci impediscono ogni rapporto affettivo o etico con ciò che esse rappresentano, *ci divertono*. Come di fronte alla persona etica si sveglia la nostra coscienza etica, così di fronte a codeste immagini *ipo-etiche*, la nostra eticità si eclissa: e l'intera nostra attività si raccoglie nel gioco vivace della fantasia. È questo gioco che crea il comico, se è attivo; lo giudica, se è passivo.

h) MELINAND. *Ciò che fa ridere è ciò che appare libero, sfuggito a ogni legge, prodotto di un'attività indipendente.* Kant e Bain (noi ridiamo quando in una persona o in un oggetto rispettato scopriamo bruscamente qualche tratto degradante, un difetto, una debolezza) dicono bensì il vero, ma non tutto il vero. Occorre tener conto, difatti, di una osservazione integratrice; cioè che tutto ciò che diciamo comico è un fatto *insolito* e nel tempo stesso *famigliare*. Ogni volta che noi ridiamo, si produce in noi un doppio fenomeno. Un atto ci appare sorprendente, è il primo tempo; ma subito dopo lo riconosciamo abituale, ed è il secondo tempo. Sicchè, più un oggetto ci appare insolito e familiare, più ci fa ridere. Meno ci si rivela per tale, meno ci fa ridere. I gradi del riso corrispondono dunque ai gradi della causa. Tale essendo la legge del riso, si vede come sia il Kraepelin, sia Kant, sia il Bain, parlando dell'assurdo, dell'improvviso e della degradazione, non spiegano con quei tre elementi la totalità del fatto comico; che, per essere interpretato fino al suo naturale esaurimento, deve esser subordinato alla legge dell'*insolito-abituale* o dell'*assurdo-familiare*.

IV. A voler riassumere in poche linee le teorie elencate, non occorre soverchia fatica. Tutte sono dominate dal principio dell'*antitesi fra ideale e reale*. La dottrina aristotelica (dell'attesa che si risolve nel nulla) s'integra in quella kantiana (dell'aspettazione frustrata), e coglie in gran parte nel giusto. Pregna di più densa verità, quella

dei contrasti e dell'imprevisto, sopraffà senza meno tutte le altre che postulano una premessa fondamentalmente etica. L'esclusione anzi dell'elemento etico dal comico è una delle conquiste che meglio inverano la natura di questo prodotto dello spirito. Nella sostanza di ognuna di codeste dottrine c'è un elemento comune o quasi: la repentina scoperta del difetto in colui che ignora del difetto il valore o l'esistenza.

Traducendo ciò in termini più evidenti, si può dire che il riso, la comicità, è uno stato d'animo resultante da uno stato di fatto, da un nesso di percezioni, in cui la causa efficiente è una tal quale bassezza umana che si focalizza, nel tempo stesso in cui emerge la nostra immensità e superiorità *spirituale*. Ma, se riconduciamo codesto sentimento alle sue origini più vive e profonde, ci accorgiamo subito che l'orgoglio di cui ci sentiamo animati non è immune di quella oscura tendenza aggressiva e demolitrice che si chiama *malignità*.

Il comico è lungi dal poggiare su una base morale, che i filosofi costruirono quasi a giustificazione; ma s'innalza, al contrario, su un fondamento antietico, il cui significato è solo l'*egoismo*. Sia per la vita che tratta il debole come l'ilota, sia per la società, sia per l'arte che di lui fa un argomento di sollazzo e di spasso, non v'è realtà storica o realtà fantastica che susciti il riso, senza essere nel tempo stesso *monadistica* e priva d'ogni fonte di simpatia. Ridere sull'altrui dappocaggine, presumendo di ridere sulla *dappocaggine astratta*, è una delle tante illusioni che la psicologia e la filosofia alimentano, per nascondere l'intima antisocialità che appunto si cela sotto il riso. Tanto è vero che più facilmente rideremo della dappocaggine di uno sconosciuto, di un nemico, di un individuo antipatico, che di un individuo il quale ci interessi, o al quale ci leghi una qualunque simpatia.

Non ridiamo affatto di colui che amiamo. Condizione dunque *sine qua non*, per generare il comico, è che la per-

sona comica sia estranea totalmente alla nostra affettività. Se ora si rifletta che un gesto, un avvenimento è comico o no, solo in funzione di codesta simpatia o antipatia che ci lega all'individuo agente, non apparirà strana o arbitraria la definizione che io enuncio del comico: *una aspettazione frustrata dal sovrapporsi di un effetto inatteso* (di contrasto logico con la premessa presupposta e con la natura apparente del personaggio agente); *effetto che nel contempo ci illumini un difetto, una degradazione, una debolezza dell'individuo agente; purchè tra questo e noi esista un dislivello spirituale che affermi la nostra superiorità, e predomini, in noi, un sentimento antisociale che neghi la stessa simpatia umana.*

V. Come è chiaro, ogni manifestazione comica s'impone all'intelletto logico o alla fantasia logica; che presuppongono una realtà obbiettiva ed empirica insuperabile, immodificabile e sottoposta alla norma di leggi ritenute infallibili. Vedremo tra poco che il *grottesco*, sconfinando dalla empiria, solo per questo comincia dalla base a differire dal comico. Qui è il momento di chiarire perchè *anche* il grottesco *possa* suscitare qualche volta il riso. Un idolo messicano, un bassorilievo egiziano, Iside con ventiquattro mammelle, sono, per esempio, grotteschi; ma non suscitano il riso. Grottesco e fonte di riso è invece il *pappo* del mimo siculo-greco. Perchè? Per una ragione che risulterà molto chiara quando saremo giunti a termine di questa indagine, e che, esposta in forma di legge, è la seguente: ogni volta che il grottesco suscita il riso questo non scaturisce da un elemento puramente grottesco; ma da un elemento comico parassitario, inserito e sovrapposto al grottesco.

VI. Il riso non è dunque essenziale al grottesco. Ne deriva che non gli sono *a fortiori* essenziali le condizioni stesse che abbiamo incontrate alla base del comico; e che quindi esso non può considerarsi in alcun modo come una sottospecie di quello, quali sono invece le forme cugine

della caricatura, della satira e dell'umorismo. Si obbietterà che anche la satira e l'umorismo non esigono il riso. Senonchè esigono il sorriso; o, per lo meno, quella condizione o stato di spirito, da cui il sorriso si genera. Il grottesco invece può impiantarsi al di fuori d'ogni causa generatrice del sorriso e può esser serissimo, se non indifferente o tragico. Inoltre il comico, qualunque sia l'espressione sotto cui si manifesti (comico puro, caricatura, satira, umorismo), stabilisce sempre un'antitesi fra due termini, uno dei quali, il contemplante, si presuppone di grado superiore all'altro, al contemplato. Dall'urto dei due termini prorompe l'effetto. Ora il grottesco trascende questa antitesi o rimane al di qua, non essendogli essa necessaria.

Il grottesco, difatti, è la resultante di una posizione spirituale affatto diversa. Mentre il comico esclude ogni liricità, esso è sostanzialmente lirico, e mentre il comico è una razionalità, il grottesco è un irrazionale.

VII. Ho detto che il grottesco può essere *indifferente*. Indifferente, s'intende, di fronte al principio etico e allo stesso interesse umano. Consideriamo, per comprendere ciò, quel suo carattere messo in luce a principio e che empiricamente va sotto il nome di *inverosimile*, di forma che viola le leggi di natura.

Quando consideriamo una forma, un complesso di forme della natura, ci accontentiamo della comune visione normale. L'immagine che il senso trasmette al cervello ci appare una copia di quella che, volgarmente parlando, è la realtà, la quale, in tal caso, è un dato per sè esistente, che si riflette sulla lastra impressionabile dello spirito. Questo la giudica come un *non-io*, una entità estesa, misurabile, vivente, sensibile, che circonda il nostro corpo e che riempie lo spazio stesso. Lo spirito stesso, l'altrui, la forma pensabile della vita interiore di esseri simili a noi, *ammessa quella visione normale*, ci si rivela come una entità avente una sua sostanzialità che

siamo costretti a postulare, poichè la postuliamo, prima che per ogni altro, per noi.

Corpi *estesi*, dunque, e anime (*sostanze*), sono obbedienti tutti, invariabilmente, a una legge di *causalità* insopprimibile.

Ma il mondo visibile e pensabile possiamo osservarlo da un punto di vista affatto diverso. Possiamo guardarlo *dentro* di noi, non come una realtà sottoposta a leggi, ma come una mobile creazione dello spirito stesso. Guardarlo, in altri termini, con gli occhi del senso bensì, ma sullo schermo di una ragione che, nel suo dominio critico, lo ha demolito e negato quale il senso comune se lo raffigura; e l'ha ricreato magicamente, in virtù della attività perenne che s'identifica con la stessa vita dello spirito. Un infinito divenire di mondi, i quali desumono la loro logica dalla logica che allo spirito si connatura, la loro causalità dalla causalità dello spirito. E, poichè questo è libero di foggiare il pensiero, le immagini, la realtà, come vuole; così questa realtà nuova può perdere le forme tradizionali ed assumerne delle altre inedite; le quali possono al senso comune apparire inverosimili e false, mentre, in definitiva, sono addirittura vere. Più precisamente, il mondo dei fenomeni e del pensiero non è duplice, ma una unità strettamente connessa e inseparabile. Ciò che chiamo mondo è sostanza-percezione; dunque, fatto spirituale, un *quid* che vive ed esiste nel pensiero, nè pensabile mai fuori del pensiero. Logicamente si conclude per una identificazione del *fenomeno* e della *percezione;* la qual cosa significa senz'altro, negazione, impossibilità di concepire un mondo di sostanza opposto ad un'attività che di esso è percipiente.

Egualmente si può inferire dello *spirito-sostanza*. Se il concetto di sostanza si risolve a volta a volta nei suoi attributi, così, come cade ogni possibilità di sostanza-materia, cade ogni possibilità di *sostanza-spirito*. Sicchè, se l'equazione *mondo-percezione* è legittima per il principio da

me dimostrato, altrettanto legittima è l'altra: *spirito-flusso percettivo*, che in quel principio s'inquadra.

La presunta *causalità* inoltre, da Schopenhauer in poi, fu demolita dalla filosofia moderna e contemporanea, come legge regolatrice dell'attività cosmica, giungendosi a identificare causa con effetto, e a negare la precedenza stessa, nel tempo, della causa all'effetto.

Se ne inferisce il pregiudizio della così detta *verisimiglianza*, della *naturalità*, della *legge di natura*, che appartiene sempre al senso comune; ma che in sede filosofica va lasciato senz'altro ai frantumi e ai relitti d'un'età speculativa totalmente superata.

Primo principio costruttivo, dunque, che ci è permesso di enunciare è il seguente: *Il grottesco è quella forma d'arte che nega, o per conoscenza filosofica, o per intuizione geniale, la verisimiglianza, le leggi di natura, la causalità; e che obbedisce solo alla unica legge della libertà assoluta dello spirito.*

VIII. Ma si può anche ammettere una natura quale il senso ci rende, senza per questo negare il grottesco. Tutto ciò che in questa natura esiste, la scienza (l'empiria) riconosce; essa, come un'apparenza creata dal senso, è modellata dal sensorio su di una sostanza immanente e per sè stante. Forza è dunque riconoscere due ordini di verità:

1° che, dove gli apparecchi sensori si acutizzino, divengano più sensibili (l'occhio, per esempio, armato d'un sistema di lenti), di là dalla realtà macroscopica si constata una realtà microscopica;

2° che, solo in parte modificando quegli apparecchi (visione, per esempio, attraverso una lente di ampio raggio di curvatura) la realtà stessa si modifica. Cosicchè, poniamo che l'occhio riuscisse a vedere non più uno spazio a tre, ma a due dimensioni, tutti gli oggetti, e tutto il mondo, assumerebbero un aspetto nuovo e diverso.

È in base a queste possibilità che ci è permesso di pensare in ciascun oggetto una irradiazione di *linee di forza*

che hanno una tal quale analogia coi raggi parametrici e metametrici della simmetria. Constateremo, per esempio, la presenza di codeste linee sugli assi di sviluppo di un albero, sui raggi della calotta cranica, nella direzione degli arti, e così via. Sono linee ideali, le quali rivelano una *tendenza* allo sviluppo secondo alcune direzioni, all'accrescimento e al movimento. Ma codeste sono in effetti le linee predominanti, linee che in linguaggio fisico si possono chiamare risultanti; quelle che hanno assorbita e unificata l'energia di altre linee e pertanto ne hanno modificato il moto e la direzione. Portiamo quindi l'attenzione su queste altre, le modificate, meno intense ed energiche. Esse sono infinite; quindi tendono agli infiniti punti immaginabili dello spazio. Rendiamole per un momento autonome. L'oggetto o la cosa, organandosi secondo un nuovo sistema, assumerà immediatamente una forma affatto nuova e diversa. Intensifichiamo la potenza solo di alcune di esse, moderando il coefficiente di intensità di tutte le altre: vedremo la sostanza che rappresenta l'oggetto, difformarsi e costruirsi secondo un'altra architettura, originale e bizzarra, la quale può sussistere solamente in funzione della potenza di quelle *linee di forza* attive e dinamiche. Se ne conclude che la forma delle cose varia col variare del predominio di alcune linee di forza sulle infinite altre.

Si potrebbe ora domandare quale ragione legittimi questo gioco, queste possibilità, dato che l'oggetto è quella forma che la natura (vale a dire il nostro sensorio) normalmente gli attribuisce.

Qui occorre convalidare una reale illusione, dalla quale il nostro spirito non riesce nè riescirà mai a districarsi: quella secondo cui la cosa — una volta pensata come esistente — vive quale una entità realizzante soltanto alcune delle infinite possibilità di cui è suscettibile. *Realtà-illusione* ho detto, perchè dell'un fatto e dell'altro si tratta sostanzialmente. *Realtà:* in quanto la

natura stessa ci dimostra il pieno attuarsi delle modificazioni sotto pressioni di numerose forze esterne, cospiranti, diverse (il pino nano di certi climi e il pino gigante di certi altri; la pantera nera e la pantera maculata; l'orso siberiano e l'orso alpino); *illusione:* in quanto di là dalla cosa ognuno è tratto a immaginare un nucleo, una forza di natura quasi intelligente, che si manifesta secondo una alogica volontà. È così che — dato il principio delle linee di forza, del loro contrastarsi e comporsi in un equilibrio sempre instabile e mutevole — ci è concesso l'arbitrio di pensare, ad onta del sensorio, la cosa in forme sempre nuove e diverse, dove la presunta legge di armonia del rapporto fra le parti e il tutto non ha più ragione di essere invocata. Chè difatti, *nel farsi* della cosa, basta immaginare il momentaneo predominio di alcune linee di forza, neutralizzanti o riassorbenti tutte le altre, per vedere una forma assumerne a volta a volta delle altre, sempre diversa di aspetto, e sempre nuova e inaspettata. Di qui nasce il deforme.

IX. Una seconda proposizione si può enunciare, confermata dalle osservazioni precedenti che la dimostrano: *Il grottesco non viola, se non apparentemente e per il senso comune, le presunte leggi naturali; infatti: o la natura è una creazione dello spirito, ed allora a questo è consentita ogni libertà di fingersi il cosmo e le cose in quella forma che meglio corrisponde alla relatività del pensiero in un dato momento e in date circostanze, o la natura è sostanza, ed allora non può pensarsi che come una immensa e complicata realtà modificata e modificabile d'attimo in attimo dal modificarsi dell'equilibrio delle linee di forza.*

La verisimiglianza, tanto invocata dal senso comune, è un concetto che, in ultima analisi, coincide con quello di assurdo. Essa è addirittura un *non-senso* alimentato soltanto dalla più volgare e primordiale concezione del mondo.

X. Ma un corollario viene ad imporsi a questo punto. Se il grottesco trasforma la natura secondo una logica ine-

rente allo spirito o inerente alle cose, esso può modificare tutte le cose e tutti gli atti dello spirito con pieno diritto. Cosicchè quegli atti dello spirito, quelle posizioni, che noi chiamiamo di *indifferente contemplazione*, o di contemplazione tragica, comica e lirica potranno esser grottesche o no.

XI. Vediamo anzitutto la contemplazione indifferente, chè da essa siamo partiti per giungere a questo punto. Contemplare il mondo con indifferenza, significa contemplarlo al di fuori d'ogni limitazione sociale, etica e scientifica. Io dicevo dianzi che il comico puro è un interessamento, o sociale, o etico individuale, o egotistico. Affatto diverso è il grottesco, che è, se è vero che esso specula le linee di forza, il *farsi* delle cose promosso dalle stesse linee di forza modificatrici in atto o in potenza delle forme, *una creazione della fantasia a fondo metafisico*. Modificare il mondo, non secondo il capriccio, ma secondo una visione che tenda a scoprire l'*al di là* e sorprenda l'equilibrio delle innumerevoli energie nell'atto che si fa, e nõn quando è già fatto, significa speculare il mondo secondo le sue infinite possibilità. Che ne risultino delle deformazioni a noi non importa. Le deformazioni di tal genere, data questa posizione assunta dallo spirito, non hanno niente di comune con quelle impiantate sul terreno della empiria, interessate, e interessanti il senso comune, e che suscitano il riso e rappresentano il substrato del comico puro. Varrebbe la pena di ripensare, l'una dopo l'altra, tutte le dottrine a principio esposte, circa la natura e la sorgente del riso, per compararle a questa che definisce il grottesco e per concludere quanto sia remoto per natura quest'ultimo dal comico propriamente detto. Effetto del grottesco non è dunque mai il riso, così come la sua finalità non è mai la ricerca di un difetto morale o fisico o intellettuale. Suo effetto non ricercato ma inevitabile è invece la meraviglia; e sua finalità una speculazione del mondo di carattere metafisico.

XII. Ho detto che il grottesco può essere, oltre che indifferente e disinteressato, anche comico, lirico e tragico. In verità, ove ben si rifletta, l'assunzione di alcune più che di altre linee di forza può realizzarsi dovunque, sempre e in ogni forma.

Il *grottesco-comico* sarà un organismo comico di sua natura, che nella forma empirica si presenta quale una combinazione o una realtà pratica promuovente il riso per le ragioni da noi esposte; e deformato, difformato e trafigurato, apparirà grottesco per la prevalenza che si viene a dare ad alcune linee di forza nella cui direzione s'è orientata l'intera massa e i volumi. I personaggi dei vasi fliacici, i mosaici medioevali, le maschere mimiche e le maschere della commedia di Aristofane, sono una prova palmare di questo principio. Si considerino i volti dei vecchi, sforzati secondo una composizione di forze che li fa assomigliare piuttosto a musi d'animali che a faccie umane; lo spirito dei singoli personaggi che rasenta in Aristofane la bestialità, il morbo, la demenza più inverosimile, le esagerazioni più contradittorie, la tipicità più assoluta, che isola uno dei tanti elementi costituenti la complessità del carattere. Tra un Callot, un Salvator Rosa e uno degli encausti surricordati corre un abisso; come fra Dandin o Tartufo e *Socrate-maschera* o *Euripide-maschera*. Codesto metaforico abisso chiarisce la differenza tra *comico-puro* e *grottesco-comico*. Effettivamente, mentre il comico-puro si muove tutto e sempre nella presunta *realtà*, il grottesco-comico, che esagera fino all'inverosimile apparente l'orientamento delle masse e dei volumi, si eleva totalmente nell'*irreale*. Correggendo, per inverare la nostra proposizione, diremo che il grottesco-comico è una *ultra-realtà*, resa probabile dal gioco delle *linee di forza*, o dal gioco delle *percezioni*.

Niente di strano o di contradittorio perciò se il grottesco comico suscita il riso. Il riso zampilla dalla scaturigine comica della composizione ottenuta, e non dal grot-

tesco. Il grottesco non è se non un aumento, una modificazione sopraggiunta, un'intensificazione che resta indifferente e disinteressata. È una speculazione *sui generis* esercitata in clima comico.

XIII. Lo stesso deve dirsi del tragico. Non occorre spendere, per dimostrarlo, troppe parole. Richiamo, per esempio, l'attenzione sulla tragedia o dramma borghese, che consiste in una vicenda immersa in una zona di realtà empirica, dove i personaggi, reali, verisimili, somiglianti alla nostra persona, che siamo soliti conoscere nel processo quotidiano della vita, compiono azioni e soffrono angoscie o subiscono casi di cui tutti abbiamo fatto o crediamo di poter fare esperienza. Questo dramma suole chiamarsi borghese o anche realistico. Porta il nome di Jules Lemaître, di Henri Bernstein, o di Henri Bataille. Ebbene, penetriamo oltre la superficie degli eventi, sotto la maschera visibile dei personaggi. Noi troveremo improvvisamente il dramma nel dramma degli eventi, l'*al di là* della maschera, l'agitarsi delle linee di forza che cercano un equilibrio più profondo che non quello assunto dall'apparenza del *fatto* quale si concreta sensibilmente. Troveremo la vita dell'essere vero, il tendersi infaticabile delle linee di forza verso certe direzioni, il muoversi, secondo un principio dello spirito, di esse o di alcune di esse, alla volta di certi punti spaziali. Non appena esteriorizzeremo tutto ciò, il verosimile, il reale, ciò che si dice naturale, s'abolisce, è respinto in piani secondarî, e ciò che emerge, nella forma, e si rende sensibile, è invece l'inverosimile e l'innaturale apparire di atti, gesti, movimenti, forme, parole e conflitti che non hanno più se non debolissimi rapporti con la verità del senso comune. Ci muoviamo in pieno grottesco; vale a dire nel dramma *ulteriore*, nella realtà *metempirica*, nel simbolico combattimento che i colori profondi generano e intensificano, come in Shakespeare, in Wagner, in Eschilo, in Claudel, in Werfel, in Andreieff.

Ora, è interessato o no, codesto *grottesco-tragico?* In altri termini, esso, in quanto grottesco, astratto, isolato, è atto a promuovere compassione e dolore come il tragico puro? No; esso è semplicemente una intensificazione, la cui esigenza è stata reclamata da una visione ultrareale del tragico; un'intensificazione e una correzione, e, in ogni caso, una modificazione.

XIV. Lo stesso ragionamento ripeteremo per la lirica e la musica. La lirica, in quanto notazione di stati d'animo (*intuizione-liricità*) può essere ed è un'ode barbara carducciana e una *Notte* di De Musset. L'orizzonte circostante è un orizzonte storico in senso lato, realistico, sensibile. Oltrepassiamo ancor meglio la superficie, profondiamoci sotto le apparenze, e troveremo le linee di forza; i loro stupefacenti incroci, i loro nodi, i loro punti d'inserzione; affidiamoci ad esse, lasciamoci da esse suggerire e guidare. Ci muoveremo fra sentimenti e sensazioni affatto nuove, che non hanno col reale alcun rapporto di relazione. Un equilibrio nuovo verrà a costituirsi, una forma delle cose, sentimentale, irrazionale e intuizionale, che la realtà non lasciava prevedere. La parola per dire così fatto equilibrio si rinnoverà, si farà neologismo, immagine, impressione inattesa, interiezione, perorazione; e il ritmo diverrà una oscillazione che intenderà ripetere le oscillazioni e gli sbalzi profondi. Così s'interpretano i grandi poeti e di essi si comprende la liricità che si crea oltre il sensibile; Shelley, gli unanimisti, gli espressionisti e i lirici dell'ultimo ventennio, appaiono di una evidenza incontrovertibile.

XV. Una terza proposizione dunque s'impone, la quale integra le due precedenti: *Il grottesco, quando non è una creazione fantastico-metafisica, è una funzione molto simile a quella dell'aggettivo, una valorizzazione qualitativa che si compenetra alle comuni e normali intuizioni comiche, tragiche e liriche.*

XVI. Un carattere che esso conferisce sempre alla intuizione è la irrazionalità. Più d'una volta ho messo in rilievo che cosa irrazionalità significa. Qui riassumo in poche parole il mio pensiero. *Razionale* è tutto ciò che cade sotto l'occhio scientifico, quindi ciò che dicesi comunemente *logico, reale, sensibile;* e che si subordina alle leggi del concetto, del giudizio e del raziocinio. *Dramma razionale* sarà, per esempio, quello in cui il divenire dell'azione è giustificato da una logica che governa a sua volta il personaggio; per cui si giudica, «egli agisce così per questa ragione, e i fatti procedono verso la loro direzione normale per questa e quest'altra ragione ». L'individuo esteriore, con la sua parola priva di risonanze metafisiche, coi suoi gesti limitati, secondo una legge sillogistica, con la rivelazione sulle labbra della sua coscienza superficiale, ci sta presente, ci si mostra e ci si comenta. Ma codesto non è, pur così sensibilizzato, che un'ombra del vero individuo che egli nasconde. Il quale dunque comincia dove tra il divenire eterno, il flutto vitale e lo spirito, non c'è più soluzione di continuità. Ivi il pensiero, in luogo di essere sillogistico e conclusivo, è alogico e centrifugo. Ma appunto per ciò è un ragionamento continuamente arrestato da ragionamenti che lo frangono, induzione o deduzione perennemente spezzate da deduzioni e induzioni che lo incrociano e lo deviano. Esso è una meravigliosa e sovrabbondante ricchezza; è il divenire stesso della vita, la vita addirittura riflessa in lui con le sue infinite contradizioni, le sue innumerevoli logiche, le sue incalcolabili e incommensurabili verità. In una parola, è l'uomo irrazionale, che percepisce o intuisce *irrazionalmente* il mondo. Per tutto ciò che si è detto, il grottesco, per legge di sua natura, si genera e sorge su dal concetto stesso dell'irrazionale.

XVII. Si obbietterà: ma allora tutta l'arte che voi volete irrazionale, della quale avete sinora predicato il carattere d'irrazionalità, è *grottesca.*

Naturalmente. Tutta l'arte, se è irrazionale nel modo detto, è relativamente grottesca.

È questa una verità che può sembrare inverosimile, ma non lo è affatto.

Consideriamo obbiettivamente le cose.

1° Che il grottesco — come una volgare definizione pretende — sia una sottospecie del comico, come s'è visto, è un errore.

2° Che il grottesco sia un gioco assurdo della fantasia libera e sbrigliata, è un altro errore.

3° Che il grottesco, secondo che altri vogliono, consista in una intima contradizione fra l'essere e il parere non può a sua volta sostenersi, perchè o, per definizione, esso ricadrebbe a far parte del comico e lo speciale dissidio comica fra l'essere e il parere sarebbe grottesco; o sarebbe grottesca sempre ogni contradizione fra l'essere e il parere. Ma, se il primo corno è soppresso, nemmeno questo secondo si regge, chè, in caso contrario, grottesco, e non drammatico o comico o tragico, dovrebbe esser l'ipocrita, il congiunto, il cortigiano, l'amante simulatore per interesse o pietà, e via seguitando.

Chè se, infine, si pretende che quella contradizione sia grottesca solo in certe circostanze, queste son sempre tali che la respingono di diritto nella zona del comico.

Il grottesco, dunque, come sinora è stato affermato, è un *indefinito* che attende ancora una precisa definizione. Credo che quella da me suggerita, e corredata della dimostrazione che precede, rappresenti un punto fermo, il quale vale a illuminare i fatti e a precisare il concetto di esso.

XVIII. Tutta l'arte dunque come io la intendo (arte irrazionale, arte vera) è grottesca; e si giustapone, nella sua intuizione germinale, a questo concetto che la muove nella direzione dell'inconscio, del metempirico, dell'irrazionalità. Alcune osservazioni complementari integreranno meglio il mio pensiero.

Ho stabilita altrove l'intima significazione del mito, e come e quando esso si generi. Eventualmente, in altro luogo, accennai a una tripartizione di tutta la storia considerata come sviluppo dello spirito. La storia è, in un primo vastissimo evo, aderenza dello spirito alla natura; di tal sorta che l'*io* a fatica riconosce un piano di separazione fra sè e il non-sè. È la *età divina* di Vico; nella quale il primo abbozzo mitico si configura nella fantasia, che è anche *organum scientiae*. Risalire dal mito, quale i poeti, le saghe posteriori e le tarde epopee ci forniscono, a codesti abbozzi significa penetrare nella compagine più originale ed interessante dell'anima delle razze. Se poi dal *mito-poesia* muoviamo verso il *mito-scienza*, l'anima primeva ci si lumeggia e ci illumina a sua volta la sostanza e la forma del mito stesso.

Ebbene, non appena di fronte a queste creazioni rudimentarie — che possono essere sia di parole sia di linee (il Reinach ha, per esempio, raccolta una quantità di disegni mitici della età litica) — la spiritualità, la fantasia grottesca, come io la intendo, ci si svela nella sua interezza. Non si tratta, in quelle creazioni, che stanno ai principî del genere umano, di *arte pura, nè di arte riproduttrice del reale empirico;* ma di *arte metafisica:* chè, in ciascuna frase e nella totalità, l'*al di là* (il tessuto ideale delle linee di forza, nel caso che contempliamo) si mostra alla superficie con la sua iridescente maglia speculativa. Tutta l'arte mitica delle origini ignora le così dette leggi di natura (che sono una formulazione transitoria del *meccanismo* europeo occidentale dal sec. XVI al XIX); penetra nella cosa, attinge il centro del cosmo e specula la presenza di un *reale irreale*, di un *ultra-reale* che è lo spirito interiore delle forme.

L'antropomorfismo, interpretato così grossolanamente dalla scienza positiva, è l'accordo profondo, la connessione ancestrale fra l'*io* e il *non-io*. Il gigantismo, il nanismo, il deforme, non sono l'una o l'altra o la terza di queste

tre cose; ma soltanto tre sopra-realtà, non comparate, nè comparabili, a un tipo medio, il quale è sempre il prodotto di una mentalità logica.

Sopravvivono nei miti mediterranei tutte codeste deformazioni, trasfigurazioni, metamorfosi; e noi ne sorridiamo come dinanzi a un comico corpulento. Basta però che ci facciamo alla sostanza di esse, per comprendere che ridere dovremmo, ma di noi stessi. Mai serietà fu più assoluta di quella che finse Giove o Zeus trasformato in cigno in toro o in oro; ovvero i Titani in convulsioni di vulcani e di terremoti o i Ciclopi in cratèri di fuoco.

Chi volesse oggi rivivere quel grado della fantasia in atto, non dovrebbe che accostarsi alla enorme messe di miti che creano tuttora le popolazioni barbariche e primitive.

La poesia e l'arte in ogni modo sono originariamente grottesche. Se questa cifra suscita in noi l'idea del comico, lo si deve a due ragioni, una delle quali solo è il luogo di dire qui: che noi abbiamo perduto o non riusciamo, per scarsezza di fantasia o per ignoranza, a riafferrare il senso profondo, la intenzionalità che suscita dalla scaturigine l'arte-filosofia dei miti.

XIX. Le religioni, rampollate su dalla efficienza mitica, sono *ab origine* arte; arte-speculazione, s'intende, chè l'*arte pura* è in sostanza un errore filosofico della oziosità europea contemporanea. L'arte religiosa originaria si rivela anch'essa di un assoluto valore grottesco. Mentre i nostri pittori intellettualistici o i nostri poeti offesi da un classicismo secolare, ci danno il Cristo o il Santo in un nimbo che geometricamente s'innesta al capo dell'uno o dell'altro; e mentre l'artista già inaridito dall'abitudine logica, paventa di rappresentare Cibele dalle cinquanta mammelle: l'artista delle origini, l'asiatico, indù o brahmanico, la pelle bruna, rossa o gialla di oggi, appunto perchè ignora lo stoltissimo concetto della euritmia, ci rende la infinita potenza e personalità del dio per

mezzo delle radiazioni luminose che non hanno termine; la fecondità della Terra senza i pudori estetici che non concepiscono più di due mammelle sul seno femminile, la simbolizzazione che deforma e trasfigura, perchè ha da significare alcun che, perchè alcun che che ha visto, intuito, compreso esso ha da esprimere. Altro che riprodurre il reale! In quell'*arte-mitica*, in quell'*arte-religiosa* o *metafisica*, spontaneamente si applicano i principî che oggi all'ottuso senso mediterraneo sembrano assurdità su cui si sorride; il principio che lo spazio esista in quanto prolungamento di linee di forza; il principio della scomposizione dell'oggetto o della persona secondo la direzione di quelle linee, geometriche o ideali, e il principio che la realtà è spiritualità, (una forma più un sistema di forze più un moto) sono palesi in quelle manifestazioni d'arte eccentrica.

Io accenno agli idoli, ai mostri, ai demoni, ai riti, alle danze, alle musiche, per le quali esistono documenti che Kircher raccolse, ma che ai nostri duri orecchi non dicono quella realtà sonnolenta che siamo abituati a godere in virtù di un gusto potato, allisciato e pettinato.

Ma, se l'arte, alle sue origini, è grottesca, chè altro non potrebbe essere in un tempo in cui la natura è tutta nell'*io*, e l'*io* tutto nella natura; essa lo è, automaticamente, anche nel fanciullo, ed anche nei pazzi. La involuzione, in cui consiste sostanzialmente la pazzia, si traduce con una ripetizione dei fenomeni d'origine, fra cui quello dell'arte grottesca.

Non è il caso di notare che nella espressione fantastica dei pazzi, il grottesco si presenta non più come un *organo* di significazioni profonde, ma come la spoglia del serpente, nuda d'ogni valore spirituale.

XX. Tutta l'arte primitiva, l'arte dei fanciulli, il tentativo dei pazzi è certo di un grottesco spontaneo, preterintenzionale.

Dove esso appare colorito di una certa, ma assai ridotta intenzionalità, è in alcune manifestazioni dell'arte

ellenica, sulla quale insisto, perchè l'arte orientale, l'arte negra e l'arte delle isole del Pacifico non ha mai derogato dall'atteggiamento grottesco.

Nell'arte greca, a parte le pitture sulle ceramiche, i notevoli bassorilievi, le pitture, i mosaici, gli encausti, c'è tutta una produzione minore — idoletti, statuette, amuleti, fibule, armille, scudi, elmi, ecc. — che, non solo non si sottrae, ma appartiene pienamente al grottesco. Ci sono i demoni e gli *autocàbdaloi* (i comici girovaghi, i *jongleurs* vetustissimi) di cui la ceramica ci ha lasciato memoria; e bisogna non averne mai veduto un solo per esitare nel giudizio. Ma non è di questa congerie che intendevo di dire. Di essa sarà parlato a suo tempo. Intendevo di fermare l'attenzione del lettore su due manifestazioni, incontrovertibilmente grottesche: *la tipicità della scultura* e *la maschera comica e tragica*.

Quando si dice *tipicità* si vuole intendere uno sconfinamento dal *reale empirico*, uno dei caratteri, il punto di partenza del grottesco.

Tipicità significa dinamicità di indagine metafisica verso un culmine in cui si raccolgono le linee di forza rappresentanti ciascuna una forma che, per esser realistica, non esprime la *totalità dell'idea*. È su questo canone platonico che si esercita la scultura greca. Di là dalla realtà dei fenomeni, c'è il mondo delle idee. Sono queste che debbono manifestarsi sull'instabile flutto delle forme. C'è dunque, di là da quei gesti fissi, da quelle fronti marmoree, da quegli occhi senza sguardo, una filosofia che favella, guarda, specula e conclude nel giro circolare della sua sapienza il mistero mirabile dell'universo.

Tipiche anch'esse sono le due maschere, che portano nei tratti la cifra ultima, il suggello supremo del pianto e del riso. Sono il volto umano sorpreso e fermato al limite, all'assurdo, cioè nella zona dell'irrazionale, con le sue stimme di angoscia e le sue smorfie di mostruosità ridicola. La realtà sensibile è in assoluto contrasto con esse. Non si

videro mai volti simili, nè si vedranno mai. In un campo di realtà metempirica, essi non sono più maschere, ma il vero volto che la maschera di carne nasconde. Espressioni dunque di un linguaggio interiore di pianto e di riso, che rompono l'opaca realtà sensibile e rivelano le forze nascoste.

Quando si pensa che Eschilo e Sofocle si valsero della prima per rappresentare lo spasimo di Prometeo e l'angoscia di Edipo, si comprende subito che anche la tragedia non potè essere che un dramma umano sì, ma inserito in una tale atmosfera di grottesco che, di fatto, da umano si trasfigurò nella rappresentazione di un dramma cosmico.

XXI. Nè solo la tragedia attica fu grottesca. (Non dico la *commedia*, chè essa si presta più facilmente a convalidare le idee che discuto). Allargando il campo di osservazione, tutte le grandi opere dello spirito umano, sorte nell'atmosfera dell'arte, ci appaiono, e sono tali. Poichè di esse, o di quelle fra di esse che si sollevano più in alto, io intendo di parlare in seguito, qui mi accontento di aver notato semplicemente il fatto.

XXII. L'età nostra, più che ogni altra dell'occidente europeo, è inclinata verso manifestazioni di arte decisamente grottesche. Le più recenti e originali espressioni, che ancora lasciano titubanti la grande massa misoneista e che a dileggio vengono chiamate *grottesche* nel senso di farsesche e pagliaccesche, lo sono invece nel più serio significato della parola.

Se è vero che *grottesco* significa obbedienza alle sole leggi dello spirito, apparente violazione di leggi naturali, o violazione di apparenti ed empiriche forme e leggi, penetrazione profonda e rivelazione della cosa in sè a mezzo delle linee-forza, è anche vero che impressionismo, cubismo, futurismo, dadaismo ed espressionismo (le estetiche più moderne e più aderenti alla sensibilità contemporanea) sono nella loro sostanza esclusivamente grotteschi.

Io non dirò che il futurismo e il dadaismo abbiano realizzato artisticamente quel mondo che intenzionalmente e nel campo speculativo concepiscono e inverano. Dico che i principî su cui la loro estetica sorge sono un gran passo avanti sul cammino dell'arte, o — se si vuole — un gran passo addietro, perchè essi non sono altro che un fatale ritorno alla concezione spiritualistica ed extrafenomenica del mondo.

Le leggi scientifiche, divenute altrettante personificazioni dispotiche, sono state da quelle estetiche decapitate. Il mondo della sensazione e percezione è stato sostituito ad esse; poichè esse, in sostanza, illuse di dominare materia ed energia, non dominavano che fantasmi, o contenuti di sensazioni e di percezioni.

La tirannide della logica, nata e organizzata per le necessità utili e biologiche dell'uomo, assunta al trono dalla cecità del razionalismo postsocratico, propagatosi dall'ultimo insegnamento a Fedone fino al materialismo e all'intellettualismo germanico e anglosassone del secolo scorso, fu desautorata in nome dell'intuizione; vale a dire della libertà e della crescita speculativa dello spirito.

La normatività, finalmente, fu ricacciata fra gli idoli d'uno schiavismo non più tollerabile.

Questo è il significato di quelle estetiche, che però sono un felice ritorno, un immenso regresso che vale tutti i progressi possibili.

Che poi l'arte determinatasi da esse, all'infuori dell'impressionismo, del cubismo e dell'espressionismo abbia bene spesso un valore negativo, non conta. L'artista verrà che, temperando, modificando, correggendo, con un universo nuovo nella fantasia, realizzerà quelle estetiche e segnerà la zona di divisione insormontabile tra la vecchia arte e la nuova, dell'avvenire.

XXIII. Codesta arte nuova, oggi in divenire sebbene esteticamente preordinata, codesto grottesco potenziale contemporaneo, ha tutti i caratteri della *intenzionalità*.

Gli vengono da una maturazione raggiunta dalla filosofia e salita fin nei più piccoli ramuscoli del tronco estetico; la sensibilità nuova, che nota le minime oscillazioni con la massima precisione, gli ha dato un rincalzo. L'una e l'altra forza, la speculazione e la sensibilità, hanno trovato la direzione della loro componente. Ma un terzo fatto è intervenuto: la critica che si è condotta, dal punto di vista estetico, storico e metafisico, dell'arte tradizionale o classica.

XXIV. L'arte classica fu il prodotto di una seconda età dello spirito, ingenua e naturalistica; quella in cui lo spirito si separò dalle cose che oggettivò in piani prospettici sotto il nome di mondo, di oggetti, di cose. Non fu più avvertito nessun legame fra l'*io* e il *non-io*, fra la natura e l'uomo. Il flusso incessante della vita perpetuamente creantesi echeggiò nel profondo, ma non apparve più alla superficie, la quale si compose in immagini di armonia e di bellezza aggraziata. La finezza è il carattere saliente di questa età. Si assegna a tutto i suoi confini: all'uomo quello del suo corpo e della sua esperienza; alla natura il cerchio dello spazio e il volgersi del tempo; alle cose le loro sagome. Una inesplicabile illusione signoreggia il pensiero e lo limita, che il Tutto sia una spazialità differenziata in oggetti e in individui. L'idolo della sostanza, del reale, della forma finita, del tempo e dello spazio domina, incondizionato, in codesta età che dall'antichità greco-latina giunge sino a tutto il Rinascimento.

Da una età simile non poteva che nascere un'arte delle forme finite. Poichè queste si raggruppano in masse, o si distanziano nello spazio, l'esigenza della stereometria, dei piani, dell'armonica disposizione e degli equilibri non doveva tardare ad imporsi. L'idea, finalmente, del predominio dell'uomo sulle cose, e del predominio del ragionar logico sulla fantasia e sulla intuizione, s'inserì prepotente in quel complesso psicologico nuovo e generò i suoi effetti.

Ciò che più d'ogni cosa interessò, fu l'uomo in rapporto con l'uomo (l'uomo civico). In codesti rapporti, economici, utili, quel che soprattutto dovè interessare fu il linguaggio esatto, il pensiero angusto sì, ma quadro: la logica.

L'arte romana è tutta qui, quell'arte romana che una serie di circostanze storiche e culturali fece riemergere nel mondo moderno, nel sec. XV, col suo pensiero, col suo naturalismo, col suo utilitarismo, e che isterilì le radici dello sviluppo autonomo della fantasia e dello spirito europeo. Trasfiguratasi da naturalismo (onde germinò lo sperimentalismo) in intellettualismo (sorgente del positivismo), fu gabellata e proclamata, senza che mai si levasse la voce di qualcuno a protestare, per l'arte eccelsa, vera, unica, universale, *classica*. All'infuori di essa creò sempre la viva arte mediterranea dal medio evo a oggi; contro di essa, riconosciuta e valutata quale un enorme anacronismo, oggi insorgono le estetiche nuove di quel che vuol esser chiamato il *grottesco intenzionale contemporaneo*.

XXV. Chi abbia fin qui seguito il mio ragionamento, se ora volga lo sguardo ad abbracciare le maggiori manifestazioni dell'arte mondiale, s'accorgerà di una verità che ha tutta l'apparenza di un paradosso, che io enuncio e al quale conferisco un valore di realtà intuitiva: l'arte vera, l'arte unica, l'arte classica è, fra le grandi costellazioni dell'arte umana di tutti i tempi, un povero ammasso di stelle di terza grandezza, il cui splendore non fu mai nè è tale da sostenere il paragone con altri ammassi, molto più ricchi e splendenti.

È un episodio, nella storia del mondo, circoscritto e limitato ad un tempo remoto. Or bene, *di contro alla estetica dell'utile, dell'armonia, del vero, del verisimile e del logico che la produsse e governò, fu collocato qualche fenomeno, e dei meno caratteristici, dell'arte grottesca, e interpretato una stravaganza, un'eccezione, sol perchè considerato alla stregua di quella logica e di quelle forme.*

Noi siamo in grado di capovolgere il giudizio tradizionale, sostenendo che di fronte alla norma, alla naturalità vera, è un'eccezione e una stravaganza proprio l'arte romana.

XXVI. Le fu opposto qualche fenomeno, e dei meno significanti, dell'arte grottesca. Intendo parlare di quelle forme in cui il deforme è più accentuato, il ghirigoro, il motivo apparentemente ornamentale, o il mostruoso e il disarmonico son più sensibili.

Da quegli scarsi esempi e su quei poveri modelli, fu desunta una dottrina del grottesco arbitraria e scolastica, destituita d'ogni autorità e d'ogni fondamento filosofico. Per *arte grottesca* non s'intese che quella delle *forme malate del grottesco*. Poichè una interpretazione di esse, che anche saranno più oltre sommariamente studiate, s'impone, per concludere il giro del mio ragionamento, dirò che esse sono *malate* per un fenomeno in cui tutte le forme artistiche, giunte a un certo grado di sviluppo, si esauriscono o si difformano. Effettivamente, quando la forma grottesca è densa di contenuto, ogni deformazione e disquilibrio di masse ha la sua ragione di essere, e s'interpreta e trova la sua giustificazione. Svuotandola di codesto contenuto, ci troveremo realmente avanti all'assurdo. Riproduciamola, o esercitiamo il nostro magistero d'arte sulla linea di quelle forme vuote, e saremo costretti a tormentarci sulle linee, sulle parole, sui colori, sulla disposizione dei volumi, senza uscire dalla materialità della forma; avremo il barocco, il secentesco.

Su queste manifestazioni secentesche e barocche del grottesco, rinvenute nelle famose grotte, fu eretta la scarna e retorica teoria del grottesco che ho cercato di combattere.

Ma non bisogna ciecamente credere che tutte le forme apparentemente barocche e secentesche siano tali, cioè vuote. Molte ne vedremo difatti che ci disilluderanno, non appena riusciremo a penetrarne lo spirito e la vita.

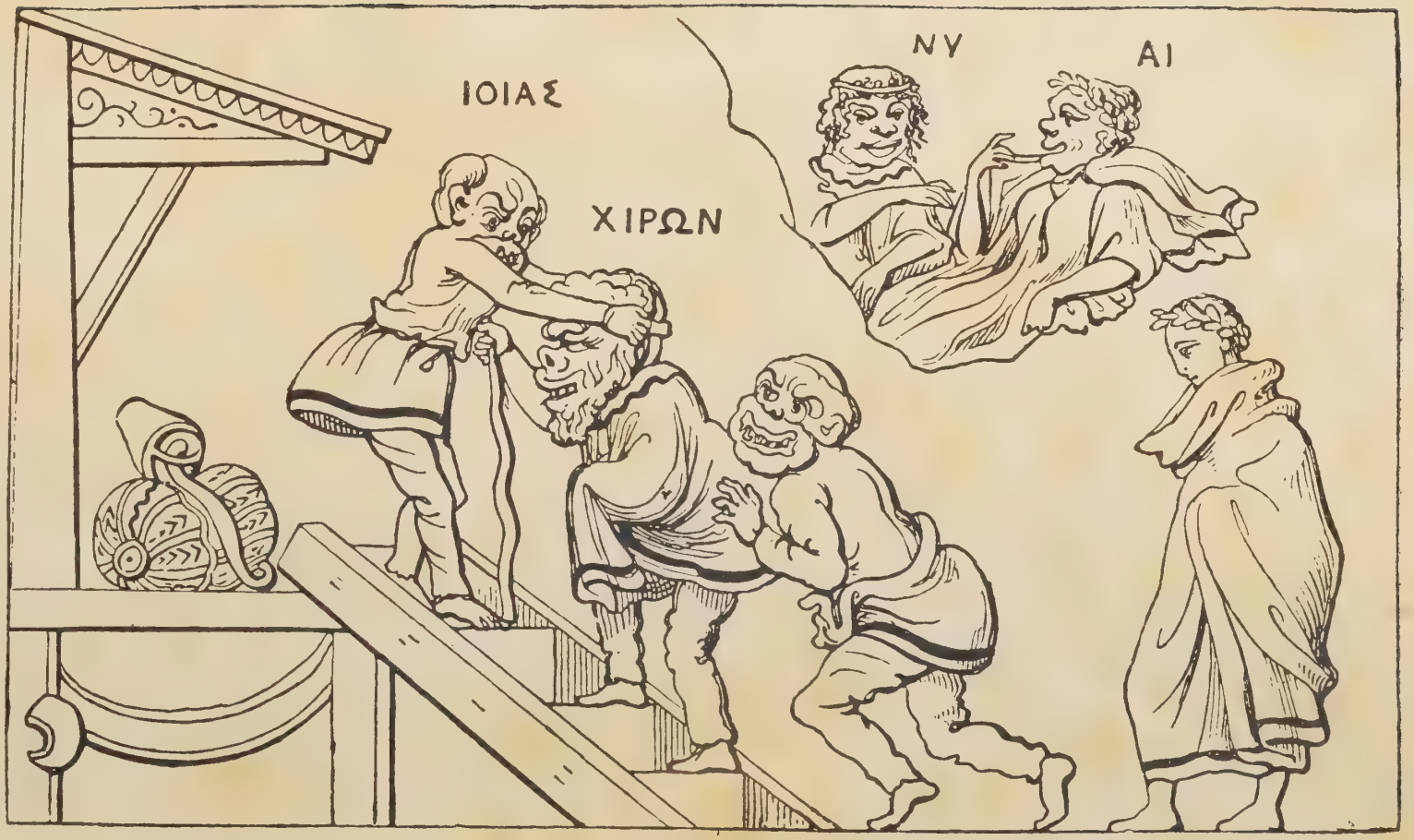
1 — Teatro di Punch.

2 — Divinità indiana.

3 — La curva umana (Prampolini).

4 — *La Morte* di A. Dürer.

5 — Maschere antiche.



6 — Istrioni improvvisatori.

CAPITOLO II.

Il Grottesco comico

I. Ciò che sono venuto definendo come grottesco-comico, e che sconfina senz'altro dalla *commedia* propriamente detta, si può sorprendere nella sua effettuazione in alcuni fenomeni d'origine — letterari, per esempio — che intendo di prendere in esame. Essi sono i *tipi* mimici, i tipi della commedia dell'arte (maschere), e alcune creazioni della fantasia medievale (*fabliaux, jeux*, poemi, cerimonie, stregonerie, ecc.). Più oltre, a guisa di riprova, darò uno sguardo ad alcune opere fondamentali, quali il *Gargantua* di Rabelais, il *Morgante* del Pulci, alcuni personaggi shakespeariani, il *Baldus* di Folengo e il *Don Quijote:* da cui si renderà più facile desumere quelle differenze tra comico e grottesco che ho segnalate nel precedente capitolo.

II. I tipi mimici dell'antico teatro popolare greco-italiano sono tre: il μίμος γελοίων (*ioculator, derisor:* il furbo beffatore); il μῶρος φαλακρός (*mimus calvus, stupidus*): ἀλαζών (il fanfarone).

Tutta la scena così detta comica dell'antichità si svolge attorno a queste tre maschere che riassumono in sè un indefinito numero di persone. Comprenderne a fondo la significazione vuol dire comprendere l'esatto valore del mimo; conoscere la sostanza del quale non significa altro che conoscere la natura e la vita estetica di quelle tre maschere.

III. Non è mio intendimento (e d'altronde sconfinerebbe dal tema propostomi) ricapitolare, sia pure in forma di un semplice cenno, il vasto cammino percorso dalla filologia sull'argomento. Mi accontento di ricordare che, allo stato presente della questione, si ammette incondizionatamente una indissolubile parentela tra farsa popolare ellenica (farsa megarica – farsa laconica – danze mimiche – commedia sicula di Epicarmo) e farsa popolare italica (atellana–mimo); e una non meno stretta parentela tra codesto embrionale e rudimentario teatro e la commedia di Aristofane, di Terenzio, di Plauto, il mimo di Sofrone e di Xenarco e la commedia nuova.

I filologi si sono per lo più arrestati a studiare, in questa originalissima e interessante produzione, l'*éthos* e il *bios*, vale a dire il costume e la psicologia dei personaggi. Accanto alle tre maschere maggiori si muove difatti una intera folla di individui, dai tratti, dal linguaggio, dall'azione così realistica, che non è difficile di scambiarli per i protagonisti *estetici* del *mimo;* quelli che al *mimo* imprimerebbero il loro peculiare carattere di personaggi fotografati dal vero. È inutile descriverli; sono medici, ciarlatani, chierici, mugnai, sarti, calzolai, maestri, avvocati, soldati, badesse amoreggianti, preti miracoleggianti, osti truffati, cavalieri d'industria, contadini, seduttori, studenti, suocere, lenoni, levatrici, ebrei, avvelenatori, briganti, streghe, meretrici, cuochi, schiavi, banditori e cento altri. Una vera riproduzione della società umana offerta dal popolo al popolo, che vi rivedeva le sue impressioni obbiettivate e vi riudiva i suoi più amari giudizi espressi senza finzioni; l'*éthos* e il *bios*, in una parola, del quale ci basta aver fatto il cenno necessario perchè sia più evidente la differenza che passa fra essi e il grottesco della triplice maschera.

IV. E osserviamo, di questa, i tre aspetti fondamentali; il primo dei quali, in ordine d'importanza, è quello dello ***stupidus***.

Raccogliendo tutto ciò che, in proposito, dai retori dell'antichità e dai filologi fu scritto, e ciò che dai testi, dalle citazioni, dalle glosse, e dai frammenti risulta, si può concludere quanto segue.

Lo *stupidus* era a volte un contadino, a volte un vecchio innamorato, a volte un marito, un maestro di scuola, un pedante, un parassita e così via; un qualunque personaggio, insomma, dell'*éthos*; ma trasfigurato, or ora vedremo in che modo. Gli attributi che gli si conferivano erano per lo più, a parte la fondamentale stupidità, l'attitudine all'imbroglio, alla truffa, al furto e al parassitismo, la voracità insaziabile, la carnalità sfacciata e l'impudente viltà. Egli sapeva di essere uno sciocco, e sciocco giudicava il mondo degno di riso. Sicchè nè infrenava il suo pensiero, nè tentava di correggerlo. Lo *stupidus* dell'Atellana (*pappus*) muoveva il riso con le sue grossolane imbecillità, in seguito alle quali pioveva sul suo cranio calvo una furia di bastonate.

Sono appunto codeste imbecillità che a questo punto ci interessano.

Nel *De Tranquillitate animi* (XII), Seneca parla d'un tipo che denomina *Ardalio;* un mangiatore molto simile al *Macco* del mimo campano e a Pulcinella che giubilante dinanzi alla folla numerosa divora i suoi maccheroni.

È pauroso, grida spesso ad alta voce per uno spavento senza motivo; va ansiosamente in giro senza aver fatto nulla di male; si prova nelle più diverse professioni senza riuscir mai in nessuna; è sudicio; gode nell'ingannare; pigro, bugiardo, maligno e irriflessivo, è nemico giurato d'ogni dovere, inetto ad eseguire quel che gli si comanda.

In un suo libro (Φιλόγελος) di cui Suida ci testimonia, Filistione descrisse una notevole e preziosa serie di stupidità proprie del μῖμος γελοῖον.

Cito degli esempi.

1) Uno studente (*stupidus*) e un barbiere intraprendono un viaggio con alcuni compagni. In un luogo deserto,

si fermano per dormire, decidendo che uno veglierà a turno sul sonno degli altri. Tocca prima al barbiere; il quale, per divertirsi, rade il capo allo studente. La mattina, al richiamo, lo studente si sveglia, si guarda a caso in uno specchio, e si mette a gridare spaventato: « Dove sono? dove sono io?... Non hanno svegliato me, ma un calvo!... ».

2) Sempre uno studente (*stupidus*) si mette in testa di vendere la propria casa. Per trovare sollecitamente un compratore e mostrare i pregi di quella, esce con una tegola; e va mostrandola, con aria importante, a questo e a quello.

3) Un dottore vuole insegnare al proprio asino la difficile scienza di non mangiare. L'asino muore; indignato, il dottore prorompe: — Bestiaccia!... È morto proprio quando aveva imparato a non mangiare!

Un tipo di questo genere è l'Hermotimus di Luciano, il quale ha oltrepassati i quarant'anni e ha intrapreso lo studio della filosofia, va a scuola, non capendo niente ed essendo la beffa di tutti i condiscepoli.

In una terracotta del III sec. a. Cr., pubblicata dal Watzingers, si vedono alla base dipinti tre individui. Quello di mezzo, lo *stupidus*, ha grandi orecchi, ventre enorme, testa calva: tre caratteri sui quali Filistione insiste, ogni volta che descrive uno dei suoi imbecilli.

4) Uno studente (*stupidus*), vedendo venire il suo medico di famiglia, andò a rimpiattarsi in un nascondiglio. « Perchè ? » gli domandò un compagno. « Da molto tempo, rispose, non sono più stato male; e mi vergogno di comparirgli dinanzi ».

5) Uno studente, volendo vedere se aveva un bell'aspetto dormendo, si distese a occhi chiusi avanti a uno specchio.

Di riferimenti del genere, sempre attingendo a Suida, potrei moltiplicarne. E vale la pena, poichè è da essi che si comprende intuitivamente la sovrapposizione grottesca

a un tratto realistico comico che, essendo *biologico* di sua natura, cessa totalmente di esser tale.

A un amico che lo pregava di comperargli due schiavi di quindici anni, uno studente rispose nel momento di congedarsi: « Se non ne trovo due di quindici, ne compero uno di trenta ».

Un altro, che era caduto malato, combinò di pagare il medico a guarigione effettuata. Ma come egli tracannava molte anfore di vino, alla moglie che lo sgridò, rispose indignato: « Sciocca! vuoi dunque che io guarisca e paghi il medico?... »

Un altro cadde malato. A un amico che gli domandò notizie della sua salute, rispose col più assoluto silenzio. L'amico, andandosene, gli lanciò la minaccia: « Lascia fare, mio caro! Spero di ammalarmi presto anche io, e vedrai che allora non ti rispondo neanche io ! ».

Stupido della stessa entità è forse il dottore, di cui anche parla Filistione, il quale, avendo sepolto un suo figlio, incontrò il maestro del fanciullo e gli disse: « Scusi, se mio figlio non è venuto da qualche giorno a scuola. È morto ».

Più scemo assai è un altro dottore, che, avendo fatto suggellare da uno schiavo un vaso colmo di vino, ed essendosi accorto all'aprirlo che del vino mancava più che la metà (se l'era bevuta lo schiavo), si meravigliò altamente, poichè i suggelli erano rimasti intatti. « Guarda se non sia stato tolto di sotto » gli disse un amico. « Stupido! — rispose lui — non è la parte sottostante che manca, ma la superiore ».

In Aristofane il tipo si colora di mille iridescenze, indossa le vesti più diverse, senza cessare di essere della medesima natura dei suddetti. Euelpide, per esempio, trattato a ogni piè sospinto da imbecille e da fatuo, abbandona la patria per suggestione di Peitetero e si lascia condurre pel mondo, senza saper dove, ingannato e raggirato, vittima cieca e inconsciente. Strepsiade non ha l'eguale in smemoratezza. Dionisio, alla sfuriata del servo

di Eaco, se la fa sotto dalla paura. Socrate ed Euripide non cedono a nessuno per la loro inverosimile balordaggine.

Il tratto realistico si cancella in tutti questi individui e si esagera, nel complesso sistema degli elementi che dovrebbero costituire il loro carattere umano, uno solo fra di essi, la imbecillità, che s'ingigantisce a danno di tutti gli altri, e li soffoca, trasportando l'individuo, la figura, nella zona del grottesco.

V. Lo stesso fenomeno si avvera nella persona tipica dell'εἴρων che è il contrappeso e l'antitipo dello *stupidus*. La coppia dei servi esplicitamente ne manifesta la esistenza, poichè sempre, nella commedia, uno di essi è dotato di una furberia di prim'ordine, intesa a danneggiare il compagno o il padrone, per lo più vecchio e innamorato.

La parola εἴρων s'incontra la prima volta nella poesia d'arte nelle *Nubi* di Aristofane. Il poeta ivi abbozza un noto quadro della maschera. L'εἴρων è un individuo che si recluta tra i bugiardi, gli avvocati, i legali, i marioli. Privo di coscienza e utilitario, egli s'imparenta con l'imbroglione, il chiacchierone, la volpe. L'affinità con la quale è anzi stata dimostrata luminosamente dal Ribbeck. Platone ha un verbo (εἰρωνέυεσθαι) che significa *chiacchierare con sembianza di sapienza*, e, come Socrate, lo attribuisce ai sofisti i quali ghignavano sulla ingenuità degli ascoltatori. Εἴρων è anche l'ateo che lo stesso Platone descrive nelle *Leggi*, pieno di malizia e sepolcro imbiancato. Sulla medesima significazione concettuale si ritrovano, presso il filosofo, i generali, gli oratori, gli abbindolatori, i filosofanti e gli ipocriti d'ogni risma.

Slargando i limiti del concetto, mercè un esame comparativo semasiologico, ci troviamo dinanzi al significato di *adunatore di cavilli e di sotterfugi macchinati con l'intento di canzonare e d'ingannare*. Secondo Luciano, propria dell'εἴρων è la lode beffarda. Il concetto di εἰρωνεία passa difatti nella rettorica come un modo canzonatorio di parlare.

Nella Poetica di Aristotile si discute (Reth. III, p. 1419², 7) la maniera di trattare la γελοῖα, e si parla di εἰρωνεῖα e di βωμολοχῖα: εἴρων è infatti, nel significato popolare, colui che canzona; βωμολόχος colui che è canzonato. Nell'*Etica Nicomachea* il sostantivo concreto appare finalmente nel senso definitivo di *furbacchione, bugiardo*, e la εἰρωνεῖα viene concepita come una deviazione dalla verità. Gli εἴρωνες sono bugiardi per spirito di contradizione, per necessità d'imbroglio, a cui naturalmente spiace ogni accenno, ogni discorso relativo a loro stessi, desiderosi di tenersi nascosti e al riparo per tramare le loro reti. Teofrasto ne abbozza una figura sommaria: preferiscono rispondere di non sapere, in luogo di contraddire; sono pronti, se qualcuno esprime un suo pensiero, a soggiunger adulativamente: « è giusto »; prima di aver combinato un affare, ne tacciono con chiunque; e se odono parlarne, recisamente negano; lodano per demolire; nutrono grande fiducia nelle loro forze. Canzonando e sorridendo, di fatti, confondono ognuno, e vengono ad elevarsi sugli altri mediante l'apparente diminuzione di se stessi.

Aristotele, nella *Fisiognomica* (p. 808°, 27), ne definisce persino l'apparenza esteriore, attribuendo loro i caratteri del Sileno.

Ora, se da questi elementi costitutivi, desunti dal *bios*, procediamo a una stilizzazione che li rappresenti macroscopicamente, e li isoli, avremo la maschera che appare in Aristofane e nei comici posteriori; per esempio, il Santia delle *Rane* (farabutto, linguacciuto, schernitore delle altrui debolezze e delle ridicolaggini del padrone), il Cariòne del *Pluto*, o il Peitetero delle *Nubi*; che consiglia Euelpide a battere lo stinco in un sasso per far romore, e chiama Metone un secondo Talete mentre che violentemente lo bastona.

Non appena dai *biologi* passiamo ai comici, agli αὐτοκάβδαλοι e agli istrioni dei *tréteaux*, il tratto realistico scompare; la psicologia non si raccapezza più e la corrispondenza

col mondo consuetudinario sfuma; in quanto ci troviamo in cospetto di una esagerazione comica, la quale non è altro che una elaborazione grottesca.

VI. Così accade dell'ἀλαζών.

Dai *biologi* apprendiamo una serie circostanziata di notizie. Il Ribbeck, che ha studiato gli scrittori realistici sistematicamente, conclude che, in un senso lato, la parola indica tutti coloro che fingono di essere più di quel che sono. Quindi, spostati che vantano ricchezze, pusillanimi che s'atteggiano ad eroi, ignoranti che esaltano la loro sapienza, vanitosi che mentono col solo scopo di mentire, furbi che si ripromettono onori ed amori, vili che, mediante i loro imbrogli, tendono a guadagnar quattrini.

Sono individui che appartengono al mondo dell'*éthos*, alla vita usuale. Basta la nota esagerazione nel senso delle linee di forza che costituiscono il loro carattere, per trasformarli in *irrealtà* e in personaggi di apparenza ineccepibilmente fantastica.

I comici si assumono questo compito. L'ἀλαζών realistico diviene presso di loro una maschera. Ed eccolo con la testa leggermente inclinata, la voce dolce, tramandante profumi, spalmato di unguenti.

Luciano, descrivendolo, sta già sulla zona marginale del grottesco, obbedendo in ciò a una stilizzazione la quale suggella non più i caratteri di un individuo, ma di un tipo. Il suo retore di moda, che insegna al discepolo tutte le arti per non fallir nella vita, e lo consiglia ad essere sfrontato, audace, a presentarsi in pubblico sempre con un bel vestito di fabbrica tarentina e con un bel codazzo di ammiratori; a costituirsi un patrimonio di frasi fatte da introdurre a bella posta in ogni discorso e a servirsi di espressioni stravaganti per far colpo sugli ignoranti; che lo esorta, se un errore gli sfuggirà di bocca, a convalidarlo con l'autorità di un poeta anche non mai esistito; e di parlare dell'India e di Ecbatana, anche se il suo discorso si svolge intorno a un malfattore di Atene; di Deucalione

e Pirra e della guerra di Troia, anche se egli tratta dei giochi olimpici; è già a metà maschera, nelle cui sembianze si perdono le sembianze dell'individuo e della persona reale.

È altresì profeta, medico, filosofo...

Socrate, nelle *Nubi*, è audacemente colorato di ἀλαζώνεια. Il matematico che negli *Uccelli* viene a misurare la città è, ancor più del filosofo, una deformazione. Eschilo, nelle *Rane*, è tratteggiato da Aristofane in modo non dubbio. E Fidippide, nelle *Nubi*, lo taccia egualmente da fanfarone, imbroglione e spaccone. Il poeta straccione degli *Uccelli*, gli spacciaoracoli nella *Pace*, gli *Augures* di Afranio Pomponio e Laberio, l'*Ariolus* di Nevio, sono altrettante esemplificazioni che valgono a mostrare la differenza interposta fra la rappresentazione *eto-biologica* e la rappresentazione grottesca.

Come lo *stupidus* e il *derisor*, così l'ἀλαζών generico si muove in tutte le direzioni, prendendo gli abiti, la *figura apparente* dei più svariati personaggi del *bios*. Oltre che vaticinatore, è anche medico, ciurmatore e ciarlatano che sfrutta la fede dei gonzi nelle sue cure miracolose.

Nel *Pluto* ce n'è una descrizione che Aristofane mette in bocca a un testimone oculare. Il farmacista ambulante (φαρμακοπώλης) lo segue con la sua cassetta di specifici e i due serpenti in mano.

Nella commedia, naturalmente, codesta figura s'arricchì di elementi nuovi, per esempio, del lessico altisonante e incomprensibile di cui si vale per ingannare gli sciocchi. Il medico dei *Menechmi* può farne fede; ed è legittimo credere che il *Parasita medicus* dello stesso Plauto non debba essere stato molto dissimile. Persino l'atellana presentò l'ἀλαζών medico, chè ci è rimasto difatti il titolo di un *Medicus* di Pomponio e di una *Mima medica* di Nevio.

Ma il residuo dei materiali eto-biologici sulla maschera non si arresta qui. Nella farsa megarica, nella commedia

siciliana e di Epicarmo il *cuoco* era una parte fissa. Valendosi della sua cultura nelle scienze naturali, egli discute su ciò che è mangiabile o meno (Ateneo VII. 290); e non è limitato il numero delle discipline necessarie alla sua professione (medicina, pittura, strategia, astronomia, architettura).

Di notte, egli studia le invenzioni dei grandi predecessori. Molto deve pensare e riflettere per regolare il fuoco e le pentole, come un generale per il governo del suo esercito. Altrettanta saggezza non deve mancargli per portare i cibi giustamente caldi a tavola. Dalla fisonomia di ciascuno sa indovinare i suoi gusti particolari. Egli è certo una specie di poeta, poichè ha da saper inventare ogni sorta di leccornie e di vivande; e perciò il tono della sua frase è arcaico ed omerico (Ateneo XIV. 660).

Fra gli ἀλαζώνες della farsa megarica ci sono anche il marinaio, l'atleta e il soldato. In quest'ultimo, anzi, la gioia di raccontare, con la più smaccata esagerazione, le imprese compiute, è manifesta. Ond'è che l'ἀλαζώνεια culminò nella forma della spacconata militare.

In ogni tempo furono dall'arte rappresentati gli spacconi. Ma, sin dai più antichi poeti, tutti sentirono il bisogno di associare alla esagerazione della forza fisica un *deficit* di talento; o di far cadere e smascherare il guerriero dal rude e ampolloso linguaggio (Romagnoli).

Codesto tipo di soldato appare pieno e totalmente formato in Menandro. Vestito d'una rigida corazza, con l'elmo ornato di una superba criniera, lo scudo lucente, la spada fragorosa a fianco, egli avanza a grandi passi, sbuffa come un palestrita, mostra le sue cicatrici, fa un gran chiasso, minaccia, bestemmia: ma, appena il pericolo si affaccia, se la dà a gambe (*Pseudolus*); dichiara, se trova un muso duro, che le sue minacce sono state uno scherzo, anzi indennizza con danari l'avversario (*Poenulus*). Ritenendosi un Adone, vanta le sue vittorie in amore, irresistibile come egli è; salvo a riportar con le donne delle

inqualificabili sconfitte, perchè è tanto sfrontato quanto stupido. È suo destino di essere regolarmente ingannato e spogliato, non che delle sue eventuali ricchezze, anche dei vestimenti stessi. Nel *Truculentus* di Plauto, il capitano s'aspetta gesta prodigiose da suo figlio cinque giorni soltanto dopo la nascita di lui. Il Lamaco degli *Acarnesi* e il Dionisio delle *Rane*, sono pronti sempre a vantare la loro valentia, il loro coraggio e la loro audacia e finiscono, dinanzi al più lieve pericolo, per gridar di paura. Nel *Dionisio* poi il tipo è completo, poichè egli ha già tutte le spiccate tendenze del seduttore. Quando Santia, per esempio, gli dice che la Empusa è mutata in donna bellissima, riacquista tutto il suo coraggio; e, quando sente che al banchetto a cui lo invita Persefone ci sono belle danzatrici, egli tronca ogni esitazione e timore e s'induce ad accettare (Romagnoli).

Il Ribbeck raccolse anche i tratti esteriori del tipo: collo lungo, larghe spalle, narici aperte, labbro inferiore pendente, fronte calva, occhi luccicanti, mento prominente, nuca ampia. Camminando, egli curva le spalle, alza ed abbassa il collo. Son questi dei tratti molto simili a quelli del cavallo. Desunti dal gallo sarebbero invece la stupidezza, la superbia, la sensualità, gli occhi tondi senza cigli e lucidi, la testa piccola e mobile, il passo cadenzato mosso con alterigia, la voce stridula e arrogante. Il toro, il capro e l'asino avrebbero a loro volta generato talune sfumature della stupida ferocia e della stolta lussuria. La camminata dondolante, con le natiche in fuori, deriverebbe finalmente dal pavone. In ogni modo, la maschera rivela i chiari segni della sua origine animalesca (per esempio, dalla criniera del cavallo, ecc.).

VII. Tutto il complesso e numeroso gruppo comico greco-italico rameggia dal triplice ramo rappresentato dalle tre maschere descritte. Senonchè, a questo punto, si potrebbe domandare perchè esse, e in forza di quali circostanze, son divenute tali, da riproduzioni realistiche del

bios e dell'*éthos* che erano. In altri termini, perchè alla figura comica s'è dato quel rilievo e quella deformazione irrealistica che costituisce il grottesco.

Il problema, per esser risolto con la massima chiarezza, ha bisogno anzitutto di essere sgombrato di una preoccupazione. Il grottesco del mimo elleno-italico è intenzionale o spontaneo? Trattandosi di un fenomeno d'origine, io scarto senz'altro la ipotesi della intenzionalità. Il poeta popolare non è critico come il poeta colto; e lo stesso Aristofane è ancora troppo immerso nella corrente della poesia del *démos* e troppo legato alla tradizione degli istrioni per volere specificamente un grottesco-comico in contrapposizione a un comico puro. D'altronde le sue maschere non furono un prodotto assoluto della sua fantasia; ma una eredità ricevuta, già bella e costituita e formata dagli istrioni medesimi. Egli non fece che adattarle alle nuove esigenze e alle esigenze della sua arte aristocratica.

Ammesso questo, si può vedere, seguendo il processo di formazione spontanea della farsa primitiva, il trapasso dal realismo dell'*éthos* al fantastico del grottesco.

VIII. Tutte le forme della farsa elleno-italica rameggiano dal tronco unico del mimo. Questo, a sua volta, procede dal ceppo del ballo originario mimico-animalesco (Reich).

Si potrebbero citare i residui della prima materia ancora informe in opere di tarda formazione di cui ci rimane memoria. Così in una atellana del tempo dei primi imperatori, un mimo appariva mascherato da asino e percosso da un uomo. Si può supporre che abbia rappresentato un grottesco ballo di asino da accompagnarsi con quel ritmo di bastonate. I travestimenti animaleschi erano del resto consuetudinari nel mimo. E in gran parte la danza del coro attico è una danza di animali.

Cosicchè nulla osta per accettare come probabile l'opinione del Reich, secondo cui appunto alla base del mimo,

come antecedente storico che già ne racchiudeva i futuri elementi, s'ha da ricercare il ballo di animali.

Ora, dai balli animaleschi dovè nascere una rappresentazione artistico-realistica animalesca, da cui s'originò il primo nucleo dell'*éthos* di cui s'è fatto parola; e in processo di tempo, da codesta rappresentazione si dovè passare senz'altro alla rappresentazione umana.

Il salto è difatti totalmente apparente. Fra animale e uomo, l'individuo primitivo non fa distinzione di sorta. Lo Steller narra di alcuni abitanti di Camtchatca, i quali, appena uno straniero giunge presso di loro, tentano di riprodurne i gesti, le movenze e le apparenze nei loro balli mimici, attribuendogli qualità animalesche. Non altrimenti osserva Hermann Diels sulla scorta dei classici studi del Ratzel.

I balli mimici svolsero a poco alla volta un gran numero di elementi etologici, che tramandarono poi al mimo. Il quale nacque, come si vede, da una sorgente realistica, e realistico di sua natura. Tale sarebbe rimasto, ove non fosse sopravvenuto un nuovo fattore, una più vasta corrente che ne modificò il corso deviandolo.

IX. Dico che tale sarebbe rimasto, non ostante che contro questa facile affermazione si sollevino dai critici dei serî dubbi. Così, per esempio, non sono mai realistiche nel senso della parola le danze di cui qui parliamo presso alcun popolo selvaggio o barbarico contemporaneo. Lo stesso meccanismo della fantasia primitiva si oppone a una intuizione realistica del mondo. Il fantastico domina tutti i prodotti ingenui dell'arte dei popoli di colore. L'accentuato antropomorfismo deforma e corregge le apparenze secondo una nota dominante sentimentale-emotiva, che muta d'intensità e di colore col mutare delle condizioni interiori dell'individuo. L'animismo, la insufficienza di apperczione, completano la imprecisa e fantastica visione del mondo che il selvaggio realizza, molto simile a quella del fanciullo. Sicchè solo al fine di semplificare il problema e di

presentarlo, nella sua forma più schematica, ho ammesso che il ballo mimico fosse di sua natura realistico. Qui possiamo intendere per *realistico* ciò che è non grottescamente comico. E c'insediamo pertanto nell'ambito stesso della verità. Ma non fu comico-grottesco, prima che quel fattore di cui parlavo non sopraggiungesse a deviarne e a modificarne la evoluzione.

X. Per quel fattore deve intendersi il sopravvenire dei *demoni di fertilità* nel dominio del mimo, di già arricchito della parola e svalorizzato per buoni due terzi in quanto ballo.

Chi osservi le antiche terracotte, constata uno stragrande numero di istrioni dalla figura indicibilmente mostruosa: ventre enorme, glutei formidabili, fallo, volto orribile. Fallici sono anche gli istrioni dei fliacici; e fallici furono fino a mezzo il VI sec. gli attori attici. Quelli dell'atellana poi, come il Pasqui ebbe a dimostrare, conservarono il segno del sesso fino al I sec. di Cr.

Karagöz, tardo continuatore turco del mimo greco, è fallico anche oggi.

Ora codesto fallo è appunto l'indice, il tratto che segnala la presenza dei demoni di fecondità, o di vegetazione, poichè la commedia è una somma, promossa da circostanze che non c'interessano, di due elementi: il mimo e il coro (Körte).

Il mimo fu realistico al modo che s'è visto. Il coro dionisiaco, anch'esso generato da una danza mimica, non potè invece che essere stato in origine se non l'accentuazione dell'elemento religioso della danza animalesca o sacerdotale (Poppelreuter).

Quando l'uno elemento, l'eto-biologico, s'accostò all'altro, al religioso-sacerdotale, allora l'istrione dovè assumere il fallo, simbolo della fertilità naturale. L'uomo dell'*éthos* e del *bios* fu arricchito di codesto segno, che ne modificava il carattere, trasferendolo al disopra della zona realistica. Ma, nel tempo stesso, tutta la sua persona fu

modificata dalla mostruosità imperiosamente impostagli da quella vicinanza, essendo egli necessitato ad assumere i tratti dei demoni di fertilità.

XI. Perchè? Semplicemente perchè nell'incontro fra le due formazioni, mimica e religiosa, quest'ultima, più ricca, esercitò una pressione più energica; s'impose tanto più facilmente, in quanto l'antropomorfismo nello stesso *éthos* e nello stesso *bios* mimico inclinava verso la suggestione del divino, dell'invisibile, dell'*al di là*. Tratteggiando i lati comici della realtà, era indotto, come ho accennato, per naturale impulso della fantasia, a deformare a mostruosizzare il mondo.

Anelando al mostruoso, s'incontrò nel momento più opportuno, coi mostri più deformi, vale a dire con i demoni terrestri.

XII. I quali avevano da tempo, anch'essi, subìto un processo di trasfigurazione, sulla origine del quale ha valore di tesi una elegante ipotesi di Ettore Romagnoli, secondo cui le divinità preolimpiche, di razza negra, o sparvero al sopraggiungere delle divinità arie; o, nei territori ove resistettero, si subordinarono ai vincitori, dei quali divennero i πρόπολοι (i Cureti di Zeus, i Cabiri di Dionysos di Efesto, i Telchini di Apollo, di Hera e di Poseidon). Per lunghi anni essi vissero nei santuari di culto contaminato, generando sempre più numerose le leggende a riguardo loro e dei numi maggiori, sinchè, come avvenne in tutti i Santuari della Grecia, l'azione narrata divenne drammatica. Attori di codeste rappresentazioni furono i ministri del culto, che si mascherarono secondo la forma assegnata dalla leggenda ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini, fra cui non mancavano naturalmente femine di apparenze mostruose, come Acco, Mormo, Alfito, le quali anche, all'occasione, servivano di spauracchio ai bimbi. Da esse, nel cui numero bisogna ricondurre le più varie e strane figure mimiche (streghe, beone, maghe, suocere, matrigne, balie, serve), poteva venire ogni bene ed ogni male, poichè

esse erano in origine spiriti di fecondità. Or bene di fronte ai loro caratteri negroidi — di cui fa fede la ceramica più antica — la razza bianca, sopravvenendo, non si sottrasse a quella impressione che le razze di tipo etnico differente producono sempre l'una sull'altra; di stranezza, di mostruosità e di estraneità. Lafcadio Hearn racconta, per esempio — e ciò ribadisce questa asserzione — che quando i primi americani sbarcarono nell'arcipelago giapponese, si diffuse in tutte le isole una infinità di stampe in cui gli indigeni riproducevano gli stranieri, non quali erano, ma *come li vedevano*: con gli occhi verdi dei mostri, coi capelli rossi come cuoio, coi nasi come Tengu, con abiti di forme e colori assurdi. Qualche cosa di simile potè avvenire in un antichissimo periodo della preistoria ellenica. Gli invasori dovettero abituarsi a considerare e a riprodurre le razze negroidi indigene non quali erano, ma *quali le videro*, e a conferire loro una natura fantastica e nel tempo medesimo un aspetto mostruoso.

XIII. Mostruosi sono dunque i tre tipi, le tre maschere fondamentali della commedia elleno-italica, epperò da considerarsi sotto due ordini diversi di circostanze: 1° la loro origine dai geni di vegetazione; 2° la insufficiente e felice attitudine degli istrioni e dei poeti popolari a qualsiasi riproduzione fotografica del reale. Tra reale e ultra-reale, per essi, mancava ancora una linea di confine. Reale fu tutto il pensabile e il possibile. Il concetto del verisimile, d'altronde, è affatto ignoto; e fu un'altra causa determinante della grande indipendenza di giudizio e di creazione, onde fu possibile riguardare il mondo dietro la lente del grottesco. Nessuna logica, nessuna precettistica preordinata stava dinanzi ancora al poeta popolare. La logicità coincideva con quella superior logica che coglie la verità non negli schemi fissi (richiamo l'attenzione di chi legge massime su questo punto), ma nelle visioni piene ed intuitive, le quali non possono mai esser dette per via di concetti, ma solo per via di parole e segni assolutamente liberi.

Il *comico* in origine non poteva che esasperarsi in grottesco-comico.

XIV. È codesta stessa cifra che s'imprime sull'atto fantastico onde vennero ricreate, o ravvivate, in piena civiltà rinascimentale, le maschere italiane. Anche di esse giova rappresentare un quadro sintetico inteso a mostrare come il loro risorgere sia stato un necessario obbedire alle pure e spontanee tendenze dello spirito, trascendenti i principi e le norme stabilite dalla adulta ragione. La quale realtà appare immediatamente comprensibile e giustificata dal medesimo pensiero speculativo, quando si rifletta che arte di popolo, come quella che si realizza sempre al di là delle frangie della ragione, non può essere che *natura*, cioè intuizione geniale.

XV. Non è vero, come è stato finora ripetuto dai ricercatori di documenti e dagli idolatri delle *fonti*, che la Commedia dell'arte sia uno spontaneo prodotto dell'arte popolaresca italiana determinatosi nella seconda metà del Cinquecento nè che essa si ricongiunga alla Commedia classica solo attraverso l'imitazione dotta.

Molto meno poi corrisponde a verità il comune giudizio secondo cui la Commedia dell'arte si valorizza totalmente come *éthos* e come *bios*. Continuare a credere che i nostri scenari siano un quadro o una serie di quadri realistici dove, in forza delle singole maschere, prendono posto i caratteri delle singole regioni d'Italia, sol perchè Pantalone è veneziano, Balanzone è bolognese o Pulcinella è di Acerra, è un errore insostenibile non appena si pensi al mimo o alla commedia elleno-italica. Difatti, la stessa varietà etologica ed etnografica si riscontra in questi ultimi, dove pure nè etologia nè etnologia costituiscono la sostanza profonda.

La commedia dell'arte è la tarda manifestazione moderna dello stesso mimo antichissimo, dal quale sbocciarono, in direzioni diverse, la commedia sicula, il mimo dorico, la farsa megarica, la commedia attica, l'atellana e il mimo

romano. Per esprimerci con una frase ancor più precisa, essa è lo stesso antichissimo mimo, che, senza soluzione di continuità, ha traversato (in una fitta ombra, della quale la patristica ci offre un inalienabile patrimonio di notizie) il Medioevo occidentale, il Medio-evo bisantino e dal Medio evo bisantino è sboccato, dopo la caduta di Costantinopoli, nella farsa turca di Karagöz; mentre dal Medio-evo occidentale, per influsso molto probabile dei greci di Bisanzio immigrati in Italia, rinvigorito, frondeggiò a suo tempo, proprio sul declinare del secolo XVI, nella commedia a soggetto. La dimostrazione di codesto fatto, che distrugge tutte le presuntuose dottrine storicistiche, fu data una quindicina di anni fa, in un'opera monumentale, da Ermanno Reich.

Ciò mi esime da un gran cumulo di discussioni, fra cui capitalissima quella relativa al come e al perchè la commedia dell'arte sia di sua natura grottesca.

XVI. La commedia dell'arte, allo stesso modo del mimo antico finora esaminato, s'impernia su tre personaggi anche essi tipici, fissi, cioè maschere nel senso più esatto della parola. E nessun dubbio che queste sieno uno *stupidus*, un *derisor* e un ἀλαζών.

Senonchè giova osservare che come, per esempio, lo *stupidus* mimico si veste di tutte le foggie suggerite dall'*éthos* e dal *bios*, cosicchè ora è, quale in Filistione, dottore e studente, ora, quale in Luciano, retore, ora, quale in Aristofane, servo, cavaliere, borghese, Socrate, Euripide, Strepsiade; così lo *stupidus* della Commedia dell'arte adotta con altrettale corrispondenza, altrettanti caratteri aggiuntìvi, altrettanti nomi occasionali, suggeriti, volta per volta, dal *bios* e dall'*éthos* dell'epoca.

Lo stesso deve dirsi del *derisor* e dell'ἀλαζών. Trascurando di guardare la ricchissima varietà delle maschere da questo punto di vista si rischia di scambiarle effettivamente o per una carnascialata, o per una galleria realistica di caricature del veneziano, del bolognese, del bi-

scegliese, del comasco o del milanese, ecc. Niente di più opposto alla verità.

XVII. La commedia dell'arte, come il mimo, ha dei suoi propri e caratteristici *nuclei comici*, *motivi scenici*, che coincidono con quelli del mimo antico perfettamente e adeguatamente. Cito, appena enumerando, la scena di bastonate, la scena di spavento, la scena dell'inganno perpetrato dal *derisor* a danno dello *stupidus*, la scena di confusione a lumi spenti, la scena del vecchio gabbato, la scena del dottore percosso; i lazzi, o gesti caratteristici, fissi, propri di questa o quella maschera; come, per esempio, il lazzo di Arlecchino che insegue la mosca. Ma, come tratto di corrispondenza col mimo, essa ne ha uno che supera in efficacia probativa tutti gli altri, vale a dire il tessuto della favola.

Non si deve confondere il tessuto, o meglio, il nudo scheletro della favola con tutti i tessuti connettivi che le aderiscono. Una volta rimossi questi (che sono quasi sempre di origine eto-biologica, o letteraria) resta l'ossatura. È su codesto congegno, che si ha da portare la propria attenzione, se si vuol comparare la commedia dell'arte col mimo e adeguarvela.

Ora l'ossatura della favola della nostra commedia a soggetto si riduce sempre alla beffa esercitata da un *derisor* a danno di uno *stupidus* o di un ἀλαζών, innamorati, impotenti o vecchi, ovvero divorati da una cupidigia che, in virtù di quella beffa, viene amaramente frustrata. Il congegno si complica sempre per il contrasto intimamente amebeo che intercede fra i complici rispettivamente e i nemici dello *stupidus*, dell'ἀλαζών e del *derisor*; si fonde poi per l'intervento di altri personaggi che sono maschere, solo a metà, voglio dire i bei giovani (Florindo, Orazio, ecc.) e le belle fanciulle (Valeria, Ortensia, Rosaura, ecc.), ridiscende, finalmente su le maschere vere che son quelle destinate a risolvere l'azione in una catarsi definitiva.

Non altrimenti, a chi abbia una adeguata conoscenza della commedia di Aristofane, di Menandro, di Plauto, dei frammenti e della letteratura relativa, si comporta il mimo.

Ciò che, da ultimo, imparenta in modo ineccepibile il mimo e la commedia dell'arte, è l'aura di grottesco in cui tutti i *personaggi–maschere* sono profondamente messi a vivere.

Ora, se *grottesco* significa, come s'è precisato, un'apparenza di irrealtà, di stravaganza, di inverosimiglianza, in quanto nella contingente realtà non trova mai adeguato riscontro, nulla di più grottesco che le maschere del mimo antico e le maschere del più recente mimo, la commedia dell'arte.

XVIII. Lo *stupidus* ivi ha i nomi più diversi. Io prendo come punto di partenza Pantalone, il πάππος che in tutti gli scenari superstiti, da quelli della Scala agli inediti della Biblioteca Angelica di Roma, è sempre una trasfigurazione caleidoscopica di alcuni caratteri vetustissimi, propri al pappo e al γελοῖον. Vecchio, sciocco, ingannato dai figli, crapulone, beone, concubinario, ganimede, rivale del figlio, vantatore delle proprie scostumatezze, ipocrita, rabbioso, zimbello delle donne, taverniere, malvagio; egli spesso ha una figlia o una moglie (Isabella — Rosaura — Camilla — Smeraldina) che, grazie alla serva, la inganna. Quasi sempre avaro, è sempre incondizionatamente stupido. Per esempio, una volta prende in affitto una rozza per una passeggiata e si conduce dietro un servo, Arlecchino. La rozza si ferma, e Arlecchino le lascia andare una gran bastonata. L'animale scalcia, colpendo in pieno ventre Arlecchino. Questo, rapido come il fulmine, gli lancia contro un sasso, che va a percuotere la schiena di Pantalone. Pantalone si volge d'un balzo, vede il servo lamentoso, ed esclama: — Bestiaccia d'una mula! A te ha sferrato un calcio nel ventre; e a me ne ha suonato uno in mezzo alle reni!

Trastullo dei servi che si prendono giuoco di lui, per vendicarsi della sua avarizia, non comprende mai quale sia il colpevole. Cade di tranello in tranello, senza mai rendersi conto della situazione. Per vendicarsi, Arlecchino gli fa una volta un buco in fondo dell'orinale. Il vecchio, la notte, se ne serve, senza scendere dal letto. Bagna le lenzuola; ma constatando vuoto il recipiente medita: « Ne fo tanta, ma il vaso resta pur vuoto ».

Come ogni maschera, in quanto tipica, Pantalone è soggetto a un continuo processo di segmentazione; così da lui gemmano innumerevoli doppioni che si chiamano Geronte, Oronte, Trafiquet, Persillet, Sotinet, Tortillon, Goquet, Grognard, Jacquemart, Bouquillard, Prudent, Pancrazio, il Biscegliese — e chi più ne ha più ne metta. Importante quanto lui e della sua stessa statura spirituale è Cassandro, altro vecchio imbecille, che per avarizia vende la figlia a Pulcinella, e a va sedersi alla tavola di Leandro; o, per essere lo zimbello degli stessi servi, mentre Arlecchino gli occupa il letto insieme con la compiacente fantesca è da quelli acciuffato e relegato nella latrina.

Nè è meno imbecille l'altro doppione, Tartaglia, il cialtrone e balbuziente notaio napoletano. Poichè non gli riesce di articolare una parola, si adira e dà la testa al muro. Intriso di ἀλαζονεία, mentre dichiara di saper lottare con un elefante, va a nascondersi nella stalla sotto i fasci di fieno. Se ode cantare un gallo, conchiude gli sponsali. Allora invitato al pranzo di nozze rivela una tal bulimia (la bulimia mimica così frequente anche in Aristofane) che ne rimane scandalizzato lo stesso Pulcinella.

Egli s'imparenta nella grande folla degli stupidi col commissario, col rappresentante della legge, col procuratore, ladro di clienti e tanto incredibilmente idiota, che talora è addirittura lo stesso Pulcinella (*Pulcinella procuratore* del Gherardi) o Arlecchino; con lo sbirro dal naso di cartone e col Maramao di Callot che desume sempre inverosimili metafore dalla sua arte.

Stupidi per tradizione sono i servi: Arlecchino, Pulcinella, Trivellino, Mestolino, Truffaldino, Bagatino, Guazzetto, ecc. Arlecchino qui è l'astro centrale, imbecille quasi animalesco, di sesquipedale ignoranza; e, come tutti gli imbecilli mimici, innamorato, ghiotto, imbroglione e manesco. Battuto o turlupinato, incapace di difendersi altrimenti, rompe la testa al padrone e lo getta a tradimento nel fiume.

Più stupido di lui è Pulcinella, che non teme nè il diavolo nè dio, e paga i debiti e la bottiglia con il bastone. Intraprendente e insolente con le donne, ladro e vigliacco con tutti, ha uno stomaco smisurato in ogni occasione. Egli è una sintesi in cui si riassumono i tratti bestiali della scimmia (ventre ampio e grandi natiche) e del gallo (naso a becco e voce). Poichè costui piacque ai volghi, s'incarnò in tutte le forme possibili dell'*éthos* (ladro, padrone, servo, poeta, danzatore, magistrato, acrobata; palo, bicchiere, canterano mimico); e prestò o addirittura il nome, o i tratti a un gran numero di maschere similiari sbocciate e cresciute a sua immagine e somiglianza in tutto l'occidente europeo (Punch inglese, Hanswurst austriaco, Kaspearle e Pickläring tedeschi, Meo Patacca e Marco Pepe romani, Biricchino bolognese).

Tutti codesti fortunati rappresentati del γελοῖον costituivano un ramo del tronco mimico, su cui si aggirò l'intera commedia improvvisa; ma, se l'occasione si prestò, ne esularono e, forti della loro vitalità grottesca e della loro tipicità di maschera, violarono i confini della commedia pura, del dramma pastorale, del melodramma, e persino della tragedia. Naturalmente, ognuna di codeste forme serie, non appena avvertì la presenza della maschera dissolvente, precipitò subito nella più smagliante e smaccata farsa. Esempio classico sono i drammi che, come *Giulietta e Romeo* di Shakespeare, con Marco Pepe protagonista (Romeo), recitava a Roma nel secolo XVIII il gobbo Tacconi (Nissómuli).

XIX. Non altrimenti si comporta il gruppo degli *alazónes*, a capo dei quali pongo il dottore. Scostumato, donnaiolo, percosso dalla donna stessa a cui dichiara le sue melensaggini, di continuo beffeggiato, cialtrone e tessitore di discorsi accademicamente insopportabili, Graziano, Prudenzio, Messer Rovina, o Ippocrasso, è ora medico, ora giureconsulto inteso a muovere al riso essenzialmente coi suoi spropositi. Se è avvocato, non vede mai chiaro negli affari, e fa con le sue arringhe addormentare il tribunale; se è medico, va a visitare l'ammalato, tocca, fruga ogni cosa, parla di tutto, fuorchè di malattia; e quando il paziente alle sue chiacchiere si addormenta egli molesta la serva o fa il galante con la padrona di casa. Non ha guarito mai nessuno, tranne Pulcinella che aveva finto di essere infermo per attirarlo presso il suo letto e infliggergli una solenne correzione a proposito di una loro rivalità in amore. Tratti del *bios* e dell'*éthos* non mancano in lui, ma sono tanto facilmente riconoscibili, che nessuno può confonderli con quelli sostanziali di cui si compone la essenza del personaggio. Tenero sopratutto della dottrina che crede di possedere, è in rapporto a questa che Graziano finisce per commettere le sue ineffabili sciocchezze, di cui paga spesso il fio a suon di legnate.

Più evidente, l'ἀλαζονεία risulta nel Capitano.

Il Riccoboni afferma che esso, come maschera, fu introdotto sul teatro italiano dagli spagnuoli. Adolfo Bartoli lo vuol derivato dal *miles* di Plauto; il Croce, dalla suggestione esercitata dai soldati spagnuoli gradassi e vili. In definitiva, esso non è altro che una manifestazione, limitata da una cultura determinata (l'italiana del secolo XVII), dell'antichissimo ἀλαζών guerriero del mimo. Bravaccio, salvo a fuggire al più piccolo rumore, ha paura degli spiriti, domanda grazia per la vita, è burlato da Arlecchino, canzonato dalle donne presso cui ostenta la sua presunta bellezza, la sua forza, il suo valore. Parla con una continua esaltazione che gli suggerisce gli iperboli più incredibili.

Combatte con le stelle, imbracciando l'arcobaleno. Impregna in una notte duecento ragazze. Ecco un saggio, per esempio, della sua eloquenza: « Quando io vo in battaglia, l'Ira ed il Furore mi vestono le armi, il Terrore mi conduce il destriero, la Discordia mi porge lo scudo, la Superbia mi pone l'elmo, la Morte mi dà la lancia in mano, per far del campo hostil l'ultima strage » (1).

Altrove egli « va a levare la ruggine ai denti, mangiando prima una buona zuppa di limatura di ferro, col formaggio di polvere di archibuso e con le sue spezie d'arsenico e di reobarbaro per addolcirla alquanto » (2). Le sue frutta sono « palle d'artiglieria »; i suoi stuzzicadenti, « alabarde e spuntoni » (3).

Galanterie pel suo palato sono « pasticci di midolla di osso di leone, d'animelle di serpenti e di cervelli di basilischi » (4).

Manda il servo in Campidoglio a domandare se il Senato Romano gli abbia apparecchiato la corona civica che gli conviene per aver salvato Roma nella guerra contro Cartagine (5). Va a caccia dell'orso, ma, essendo poca cosa l'orso terrestre, muoverà in guerra contro l'Orsa maggiore (6). Vince con Ercole una sfida a chi fecondi più donne in una notte. Ercole ne impregna cinquanta, lui, in mezza nottata, duecento (7). Ed alcune di queste donne partoriscono quattro e sei figli per volta. Con Pirra, moglie di Deucalione, generò una seconda razza umana (8). Il suo valore è inverosimile; le sua spada fu fabbricata da Vul-

---

(1) G. B. Andreini, *Le Bravure di Capitan Spavento.*
(2) Loc. cit.
(3) Id. id.
(4) Id. id.
(5) Id. id.
(6) Id. id.
(7) Id. id.
(8) Id. id.

cano, adoperata da Serse, da Ciro, da Dario, da Alessandro, da Romolo, da Cesare (1). Fin dal ventre materno fu prodigioso, nacque vestito di piastra e maglia, ruggendo come un leone, fischiando come un serpente. Fu mandato alla scuola degli « ammazzatori », perchè imparasse ad uccidere. Uomo glorioso e straordinario, riceve lettere del Petrarca che gli scrive dal Parnaso, e si duole seco lui perchè egli ha carnalmente usato con la poesia epica, sua moglie, facendolo becco. Nettuno in persona lo invita a banchetto, dove egli mangia una minestra di perle orientali, una balena arrosto che divora in due bocconi, e beve tutta l'acqua del Giordano. Sposa Megera. Al Circo Massimo, a Roma, uccide duemila gladiatori e quattrocento leoni. Abbatte Briareo e Acheloo. Chiuso nella estremità inferiore di una torre, spicca un salto, sfondando il tetto della prigione e riuscendo libero all'aria. Giove è suo carissimo amico. Egli sa tutto; tutte le scienze son da lui possedute, « come le schiave dal sultano » (2).

Si tratta, come si vede, di veri tumori del linguaggio e della fantasia. E chi volesse, soltanto in ciò che ho riferito, e che in fondo non è che qualche spunto di discorso fatto dal Capitano sulla scena, trovare un valore di puro comico, un carattere di quel riso del quale a principio mi sono studiato di determinare in base alle più autorevoli dottrine la ragione essenziale, rinnegherebbe una palmare verità, di cui non vale ribadire la evidenza. Comico di questa sorta, nei comici propriamente detti non si trova; e d'altronde esso, per sua natura, contrasta affatto con la sostanza stessa del comico, che è razionalità e costruzione realistica onde deve prorompere il contrasto fra il più e il meno, l'ideale e il reale, il buono e il vero, il cattivo e il falso. Il Capitano, sia Spavento, o Matamoros, o Coccodrillo, o Spezzaferro, o Fracassa, è rappresentato dalla

(1) Id. id.
(2) Id. id.

fanfaronata, a cui fa contrasto stridente, e irreale, l'azione di fantastica pusillanimità. Egli s'innamora, difatti, ma al sopraggiungere del rivale, o fugge o si lascia bastonare. Fa finta magari di esser morto, per evitare di peggio. Ricchissimo a parole, lo derubano; ma non gli trovano indosso che mezza camicia. Dice a una donna che per lei arde d'amore; la donna gli risponde: « Ci crederò quando vi vedrò bruciare dello stesso fuoco, dopo esser disceso nell'acqua ». Detto fatto, come essi passeggiano sulla riva del Garigliano, il Capitano si getta nel fiume; e poco manca che non anneghi (Scenario X dell'*Angelica*).

XX. Anche da lui, rampollarono molti doppioni: Rodomonte, per esempio, che Tabarin impersonava sui *tréteaux* di Parigi, insieme col ciarlatano Mondor; Giangurgolo calabrese; Scaramuccia napoletano, Pasquariello, Stenterello, il guappo e via via cento altri. Tutti sono della medesima sostanza; in tutti è evidente il medesimo nucleo. Giangurgolo, fanfarone e bugiardo, pauroso oltre misura, affamato e infoiato, fa la ronda attorno ai mercanti di maccheroni per rubarne una manciata. Al cader della notte, fiuta, per nutrirsi, l'odor di lasagne che viene fuori dalle bettole. Ma, interrogato circa i suoi natali, si dichiara gentiluomo siciliano (Tajoun).

Marchese, principe, feudatario, signore di inesistenti paesi, è Scaramuccia, che trascorse invece i primi anni di giovinezza a remar nelle galere; ed ora s'adatta a fare il mezzano di qualche piccolo benestante che lo stipendia. Senonchè, essendogli insufficiente il danaro guadagnato, deruba i passanti per le strade, e il padrone dentro casa. Se la intende solo con Pulcinella; ma, se fra costoro interviene uno screzio, l'uno s'atterrisce dell'altro, e urlano entrambi agli angoli opposti della piazza.

Egli è un Matamoros più plebeo; talora quanto Pasquariello, rovina delle bettole e terrore delle cucine; o quanto Stenterello, lo straccione miserabile che si contenta di desiderare la donna e la tavola altrui. Dell'ἀλαζών

tipico, a Stenterello non resta che la fatuità; fa risuonare gli sproni, o si vanta ciarlatanescamente di ricchezza, a cui nessuno presta fede, quando non di mirabolanti professioni (medico, avvocato, merciaio, ecc.).

Costui lascia la sua donna in una miserabile stamberga di Firenze e va in cerca di fortuna. Torna più povero che mai; ma trova la donna con delle magnifiche vesti di broccato. « E tutto ciò? » le domanda. « La Provvidenza » risponde quella. « Partendo, tu mi avevi raccomandato alla Provvidenza. Essa è giunta; guarda! » Stenterello siede a tavola, e mangia. Tutto a un tratto tre marmocchi gli saltano sulle ginocchia. « E questo? » esclama. « La Provvidenza, non te l'ho detto? » « Viva la Provvidenza » ed egli tracanna l'ultimo bicchiere, felice in quella fede che non consente il più piccolo dubbio.

C'è un certo grado nella corruzione e nell'assottigliamento della ἀλαζονεία, in cui questa si ricongiunge con la stupidità del γελοῖον. In una tarda farsa, Stenterello, che appunto segna questa convergenza, a sua moglie che lo opprime di urli e di minacciose parole, oppone invariabilmente e malignamente lo strepito d'un corno da caccia.

Stupido–furbo, come ogni ἀλαζών, si fa assolvere da una imputazione di furto, rispondendo a ogni domanda dei giudici con un fischio. All'avvocato poi, che gli ha insegnato il trucco, risponde con lo stesso fischio, quando quello va a reclamare il proprio onorario (J. O. Tricon).

Pagliaccio è un grado ancora più infimo della αλαζονεία e della stupidità fuse insieme. Stordito e sciagurato che consiglia sempre le più ardite misure, non ostante sia il peggior poltrone della terra, affetta un'agilità di saltibanco, cadendo ad ogni passo e trascinando seco il vecchio signore che egli ha l'aria di sostenere. Prende gli schiaffi e i calci di chiunque lo avvicini, sposa la serva del padrone e diventa immediatamente cornuto. Se ne accorge, minaccia il finimondo e chiede scusa. Rimproverato da Flaminia di non voler fare il mezzano, si pente e piange

in un angolo. Servo di Pantalone, mentre costui dorme, è incaricato di sorvegliargli la moglie. Ma Pagliaccio si ubriaca col Dottore e col Capitano; il giorno di poi, Pantalone, saputo che la moglie durante il suo riposo è uscita, rimprovera il servo che non comprende, e finisce col batterlo. Senonchè, stavolta Pagliaccio si vendica. D'accordo con Pedrolino, persuade il vecchio che ha il fiato cattivo, e al sopraggiungere del cavadenti, gli fa estrarre tutti i molari superstiti. Indi fugge al servizio del Capitano.

Pedrolino, a sua volta, non gli cede in nulla quanto a imbecillità. Anche a lui non fa paura nessuno; ma non appena vede Arlecchino con una lanterna in mano fugge tanto precipitosamente che va a finire in un pozzo. Bulimico, come tutti gli sciocchi minuti, piange sulle sue sventure, divorando i maccheroni rubati. Burattino interviene; lo vede piangere, vede i maccheroni, e si mette a piangere anche lui, pulendogli il piatto. Graziano un'altra volta gli dà una lettera d'amore per Isabella; egli se la perde. Deruba allora un portalettere; prende la prima lettera che gli capita, la consegna ad Isabella e fa nascere un disastro. La sua vanità si soddisfa, allorchè egli può vestirsi degli abiti di Graziano e con essi allungarsi sotto le coperte del padrone dove questi lo trova e lo bastona. La sua insufficienza mentale è inverosimile, quando, servendo a tavola, in luogo di condir l'insalata, versa per distrazione l'olio sulle parrucche dei convitati, e quando se ne accorge, vuol rimediare, ma le annaffia di vino e le getta dentro la stufa per asciugarle.

XXI. Contro questa folla d'imbecilli, di fatui, di vanagloriosi, sta il *derisor*. L'autore comico, come l'improvvisatore antico e il giocoliere mimico, non lo ha identificato in una maschera specifica; ma dalla congerie delle altre, ne ha tratto una, volta per volta diversa, Pulcinella, Arlecchino, Pedrolino o chi si sia, alla quale ha affidato il compito di costruire furbescamente la macchina dell'intrico a danno degli stupidi. Sono macchine che, come

s'è visto, rientrano sempre in uno schema fisso, il quale è poi lo schema stesso sul quale s'intesseva l'antico mimo greco–italico.

È perciò che possiamo passarcela da una descrizione particolareggiata, avendo di già forniti a suo luogo quegli elementi di giudizio necessari al nostro uopo. Possiamo soffermarci su due conclusioni, l'una particolare, l'altra generale.

1° La fissità dello schema scenico, a parte che per la sua struttura, ci riconduce direttamente al mimo elleno–italico e ci insegna ineccepibilmente che non si tratta mai di *comico–puro*, ma di *grottesco–comico*.

2° Le maschere, appunto per mantenersi tali, obbedendo a un'intima legge che ne governa la vita profonda, sono grottesche solo in quanto sanno di *non esistere*, di non corrispondere a nessuno schema o individuazione della realtà. E perciò sono animate da un getto continuo di ironia metafisica (C. Lanner).

XXII. È ora da vedere come e perchè il meccanismo della favola scenica, data la sua fissità, ci riporti inevitabilmente nella zona del grottesco.

Il comico, sappiamo, coglie i contrasti della realtà, e quindi è legato in modo indissolubile al *bios* e all'*éthos*.

Perchè la *comicità* esista, è necessaria una situazione che la fantasia logica e superficiale, la coscienza empirica, *giudichi verosimile* e *presentisca nuova*.

In altri termini, è necessario che la fantasia (o l'intelletto) sia persuasa che quel tanto che avviene sulla scena corrisponde ad alcunchè realizzabile nel corso degli eventi quotidiani. Solo in tal caso, il contrasto etico e intellettuale, il senso antisociale della propria superiorità, s'impone allo spettatore volgare (quello che dal comico–puro sa e può trarre diletto) e gli dissuggella, in cospetto della manchevolezza o della imbecillità altrui, le sorgenti del riso. È necessario, dunque, un realismo, tolto il quale si toglie la stessa piattaforma sulla quale può insediarsi il

fantasma generatore del riso. Ma è anche inevitabile che l'avvenimento sia presentito e giudicato nuovo. In altre parole, la sorpresa s'impone, nel comico–puro, come una determinante da cui il comico integrale risulta. Che, difatti, se è vero che il riso è la espressione di una aspettazione frustrata, questa e il suo effetto non possono realizzarsi, ove manchi la condizione prima, la sorpresa.

Il comico è dunque un processo superficiale che procede col superficiale processo della vita, dell'*éthos* e del *bios*.

Affatto diversa è la farsa mimica antica e moderna che abbiamo finora esaminata. Essa è uno schema fisso che s'ammanta sì del divenire del *bios*, ma non trae da questo i suoi elementi. Ciò che costituisce la sua essenza è il caleidoscopico apparire e riapparire, in un ambito perfettamente limitato (la favola comica), di deformazioni umane perennemente identiche a sè stesse e diverse. È il cinematografico dissolversi di Pantalone in tutti i Pantaloni possibili, purchè iperbolicamente stupidi; o del Capitano in tutti i possibili Capitani, purchè iperbolicamente fanfaroni. La sorpresa qui non deriva dall'imprevisto di un dibattito logico, o di un logico succedersi di avvenimenti; ma dal trapassare del *tipo* (della maschera) per tutte le apparenze, le incarnazioni di cui è suscettibile. Si direbbe che, una volta toccato il fondo di una deformazione, la fantasia e l'intelletto speculatore del popolo intendano sottoporne la potenzialità e la efficienza a tutte le prove giustificabili. La favola d'altronde non postula nessuna logica e nessuna verisimiglianza. Purchè la maschera realizzi totalmente sè stessa, l'assurdo della favola si giustifica di fronte alla superiore necessità che la *vita assurda* del personaggio le impone. Nè essa esige alcun contrasto tra ideale e reale, per assumere una direzione più che un'altra. I contrasti etici mancano, così come il senso antisociale dello spettatore, che non ride più su una realtà contingente, ma su una possibilità, una irrealtà–reale, una superrealtà che, morale per sè stessa nella sua illogicità inflessibile,

gli amplia indefinitamente la visione. Basta effettivamente che le linee di forze si orientino appena diversamente, perchè la deformazione scenica trovi una immagine identica nel pensabile. In ciò risiede forse l'intima e reale radice morale che è a fondamento d'ogni creazione mimica. In ciò la sua prima potenzialità metafisica. La favola, pertanto, può bene rimaner sempre sostanzialmente la medesima; quella che l'antica esperienza trovò quale più adatta atmosfera per la vita dell'inverosimile.

Le maschere, i tipi della commedia grottesca riescono a toccare un grado di sublimità veramente alto in quanto si sanno possibilità e non realtà in atto, scherzo, gioco, e non creature interessate, che non possono agire nè pensare nè sentire come le banali comuni e volgari creature della vita empirica.

Insisto su questo concetto che è addirittura una chiave. Molti debbono essersi domandato perchè le maschere *piacciono* e s'impongono alla nostra fantasia, suscitando la nostra emozione estetica. Risolvendo il problema in termini più strettamente scientifici, quella domanda significa, in una parola, la ricerca di una *giustificazione* estetica e filosofica della maschera come individuo d'arte. Io credo di cogliere il vero ricercando la sostanza del problema in quella irrealtà, che ognuno di noi presta alla maschera. Basta pensare alla *maschera* sotto questa luce interpretativa per soddisfare immediatamente la logica che governa la nostra fantasia e per placare la nostra incredulità.

È la stessa posizione che lo spirito prende di fronte alla fiaba, all'*epos*, al mito, alla religione.

Nell'acme della loro azione, Pulcinella, Graziano, Arlecchino, sanno di non esistere che come ombre; cosicchè rimuovono da sè qualsiasi *pathos*, permangono assolutamente indifferenti, e simulano con evidente menzogna la realtà che loro appare fantastico e multicolore gioco. Si riguardano, belle e formate, quali esperienze, non quali sussistenze.

Ciò posto, credo risulti dimostrato il tratto differenziale tra comico puro e grottesco, come anche il tratto integrante di quest'ultimo suggeritoci dalla osservazione delle mostruosità fisiche e morali che le *personae* grottesche manifestano in proporzioni macroscopiche e irreali.

XXIII. La deformazione morale è, senza dubbio, nella pseudo giustificazione logica di cui l'intelletto sembra appagarsi, una conseguenza del Caso. Intellettualisticamente, noi ci rifugiamo in questo concetto che sostanzialmente è vuoto di ogni significazione, quando non ne sia tanto pregno da essere impensabile. Tuttavia al nostro *psittacismo* interiore è sufficiente, e basta la parola per tranquillizzarci. Scendendo più a fondo, abbiamo visto che al posto del concetto di *Caso* è opportuno sostituire il concetto di esperienza, compiuta o tentata dallo spirito creatore su ciò che empiricamente ci appare il sistema delle linee–forza della cosa. Quando poi codesta esperienza non *sembra* procedere da noi (sebbene, in definitiva, non possiamo pensarla dipendente o voluta da altri che da noi, dallo spirito che contempla sè stesso in sè e crea), ma procedere dal *farsi* storico degli avvenimenti, allora il concetto di *Caso* ci appaga ancor meglio e assurge alla dignità di concetto di *Causa–ignota* (Siciliani).

Poichè questa ci sfugge (è vano sottilizzare che, non ostante, la diamo per esistente), la serie degli avvenimenti e la concatenazione dei singoli momenti nella unità dell'avvenimento stesso, totalmente considerato, ci si rivelano *illogici*, *ana–empirici*, *adialettici*, quali mondi che si conseguono senza un motivo e una efficienza determinatrice. L'avvenimento, o i singoli elementi di esso, pertanto, ci si difformano; assumono un aspetto e un ritmo nuovo, un carattere di eccezionalità, che nel processo del fatto entro la categoria di tempo, corrispondono perfettamente all'aspetto, e alla eccezionalità che, nella categoria spaziale, assumono le forme statiche.

C'è dunque un grottesco oltre che delle masse, dei piani, dei volumi e dei colori, anche del divenire, del *farsi* delle cose.

Ma qui noto, tra parentesi, che, non ostante codesta corrispondenza appaia evidente, essa è pure una illusione generata dalla necessità di astrazione a cui il ragionamento ci conduce con la sua schematica fissità. Essenzialmente non esiste un grottesco della statica e un grottesco della dinamica, un grottesco nello spazio e uno nel tempo; ma un grottesco complesso che nello spazio–tempo corrisponde alla cosa–moto, alla forma divenire, alla massa–forza.

Comunque, mantenendo per ragioni di chiarezza la distinzione testè fatta, il grottesco dell'avvenimento noi lo identifichiamo coll'*avvenimento adialettico generato dal Caso.*

XXIV. È naturale che per esser comico questo aspetto del grottesco s'imponga quale condizione necessaria la coscienza che la *persona* drammatica deve possedere di *non esistere se non come esperienza:* di non esistere che come ombra chinese in un tumulto di avvenimenti. Non appena quella coscienza mancasse, o in essa si insinuasse la persuasione di un esistere reale di sè e degli avvenimenti, saremmo sbalzati di colpo in un ambiente tragico.

XXV. Non debbo esemplificare con difficoltà di ricerca, anche in questo argomento, poichè si presenta un ricco materiale probativo nella letteratura francese delle origini. I *fabliaux*, pubblicati dal Bédier, si offrono ad ogni passo come riprova del grottesco dinamico o d'azione; la *Bourgeoise d'Orléans* e la *Braies du Cordelier* potrebbero esser citati come una riprova soddisfacente.

Ricorderò piuttosto le *Vilain médecin*, come quello che è ricco di più palesi caratteristiche. Servì a Moliere per canovaccio di una famosa e nota commedia. Il villano, *grossier* e ricco, ha sposato la figlia di un gentiluomo povero, graziosa, intellettuale, avvenente. Il villano, naturalmente,

ne diviene geloso. Riflette e mette in esecuzione il suo metodo preventivo. Ogni mattina, per tener la moglie tutto il giorno occupata a piangere, la percuote bestialmente. Ogni sera poi le chiede scusa, fa la pace, e le protesta il suo amore, salvo a ricominciare domani. Stanca dei maltrattamenti, la donna giura che alla prima occasione si vendicherà. L'occasione (il Caso) giunge. Due gentiluomini di Corte, che vanno in Inghilterra alla ricerca di un medico, perchè alla figlia del re s'è attraversato un osso in gola, si fermano presso di lei. Ella, scaltra e furba, dice che suo marito è un gran dottore e che sarebbe all'uopo; ma bisogna persuaderlo a suon di legnate. Ove di queste si faccia a meno, egli si rifiuterà di rivelare i suoi meravigliosi segreti medici. Detto fatto, i due ambasciatori lo avvicinano. Il villano si scusa, e protesta la sua ignoranza. Segue la inevitabile bastonatura. Legato poi come un fantoccio, e caricato su di un cavallo, è condotto in presenza del re. Nuove proteste e nuova bastonatura. La necessità, il terrore e il desiderio di riveder sua moglie aguzzano l'intelletto del villano. Egli fa perciò accendere un gran fuoco in una sala e ordina che sia condotta la reginetta. Non appena questa giunge, egli si denuda, si corica lungo il braciere e si contorce in orribili smorfie...

Una gran risata espelle dalla gola inferma l'osso importuno; la principessa è guarita (Caso). Il villano vuole allora ripartire; ma proprio il miracolo compiuto è cagione di più aspri affanni. Tutti vogliono conoscerlo, tutti gli ammalati del regno vogliono esser guariti. Egli protesta ancora; ma gli si mostra il bastone, ond'egli è costretto a fare di necessità virtù. Cento ammalati gli si stringono attorno. Che fare? Comanda che di nuovo sia acceso il braciere, alloquisce gli importuni, dichiara che brucerà quello il quale gli sembrerà più gravemente ammalato; sacrificio dal quale a tutti gli altri deriverà immantinente la salute. Uno sguardo di spavento corre fra gli ammalati, che esitano e risolvono. In coro, tutti protestano di non esser mai stati

così bene. Sbarazzato dei suoi clienti, il villano cresce in fama. Diviene il più grande medico del regno. Ottiene il permesso di tornare a casa; dove finalmente giunge, carico di doni, ma guarito anche dalla intenzione di percuotere la moglie (Zeller).

È ancora il Caso che governa l'avventura del *Boucher d'Abbeville*, il quale esorta i parrocchiani a far dono dei propri beni alla Chiesa, promettendo in nome di Dio il triplo ed il quadruplo all'altro mondo; cosicchè induce un villano a recargli la sua vacca al presbiterio. Ne gioisce e ne rimane a un tratto scornato; chè, di fatti, mandata al pascolo legata alla propria la nuova vacca, questa riprende la via di casa con la compagna. Il villano, vedendole giungere entrambe, si compiace di aver prestato tanta fede al prete; e si guarda bene dalla restituzione giurando che è Dio il quale comincia a premiarlo.

XXVI. Quando si giudicano certe espressioni d'arte primitiva, si suole attribuir loro una ingenuità spesso infantile, sotto il pretesto che si tratta di opera popolaresca, e stoltezze consimili; quasi che il popolo, quand'anche fosse il popolo a creare, potesse pensarsi di così limitata e veramente grottesca intelligenza. Non si pensa a sorprendere, dentro l'involucro, una sostanza vitale, una intellettualità spesso sepolta da quelle ceneri sotto cui il folklore ama nascondere la sua filosofia. Dico questo perchè una filosofia, anche nel *fabliau* del *Boucher d'Abbeville* si intravede e si definisce non appena lo facciamo brillare sotto il raggio grottesco, sottraendolo alla interpretazione volgare che può fiaccamente desumersi da una lettura scolastica. La filosofia è appunto quella di un mondo interpretato come *ex-lege*. prodotto dell'imprevedibilità, trastullo del Caso, il quale si erige giudice, padrone e motore, su tutto e su tutti, abolendo la volontà, la logica dei fatti, la giustificazione degli eventi. La qual cosa è tutt'altro che trascurabile, poichè inquadra il fatto, l'avvenimento particolare, in una cornice di generalità o di

universalità che corrisponde a una delle tre o quattro fondamentali filosofie del mondo.

XXVII. La legge generale del grottesco, che lo fa corrispondere alla deformazione apparente della Natura (morto ambulante, pesce volante, contrazione dello spazio e del tempo, abolizione dei limiti, ecc.), si attua ogni volta che il comune concetto di *questo mondo* e di al di là si dissolve in un imprevisto o in un assurdo; per cui questo mondo si riassorbe nell'oltremondo o viceversa; e le leggi della materia e della contingenza sono trasferite a ciò che trascende la materia e la contingenza. Va da sè che anche in questo caso la *persona*, che fa da tramite tra gli opposti vertici, deve possedere quella coscienza della propria inesistenza, che le permette di aprirsi in un'atmosfera decisamente comica. Siamo anche qui nel dominio del non-esistente, del possibile, della esperienza pensata; di fronte a una delle tante risposte che postulano la domanda: « che accadrebbe se », ecc.

E cito, a proposito, un altro *fabliau*, *Le Vilain qui conquist Paradis par plait*.

Un villano se ne va un bel giorno a battere alla porta del Paradiso. Con disdegno, S. Pietro lo respinge:

Nos n'avons cure du vilain
Quar vilains n'a riens en cest estre.

Al che il villano esattamente obbietta:

Plus vilains de vos n'i peut estre.

E ricorda al sacro portinaio del Cielo che egli ben tre volte rinnegò Gesù Cristo. È dunque indegno del suo posto e della sua beatitudine. Lo lasci passare. Confuso, l'apostolo fa venire in suo aiuto San Tommaso. Il quale, giurando di ridurre il villano alla ragione, gli impone perentoriamente:

Vuide Paradis, vilains faus!

Ma ha fatto male i conti. Il *vilains faus* lo rimbecca: — Che c'entri tu? Non hai detto ai tuoi tempi, che a Cristo avresti creduto solo dopo aver toccato le sue piaghe? Sei indegno anche tu!... — Tommaso si perde, e corre a chiamare S. Paolo che si presenta con tanto di spada...

Vuide Paradis, vilains faus!

Anche lui ha la medesima oltracotanza e il medesimo grido.

— Piano, monsignor Paolo — risponde il villano — non siete voi stato soldato? Non faceste voi tormentare Stefano e uccidere molti galantuomini? Anche voi siete indegno...

I tre santi, confusi, vanno a raccontare la bisogna al Padre Eterno. E il Padre Eterno, da persona assai più navigata, fa chiamare il villano e gli ordina di spiegarsi.

— Padre — comincia costui — io non vi ho giammai rinnegato; nè mi son punto rifiutato di credere al vostro corpo; e non ho fatto morire nessuno. Coloro che hanno fatto tutto ciò stanno in Paradiso. Io, il mio pane lo diedi ai poveri, il mio tempo ai malati che assistetti, la mia casa ai disgraziati... Vorrei dunque anche io il mio posto quassù!

Pieno e incontrastato successo!

Tu as esté à mon escole.
Tu sez bien conter ta parole...

conclude Dio, lasciandogli piena libertà di ingresso nel suo regno celeste.

Qualche cosa di simile, sebbene sia più evidente la deformazione grottesca, narra il *fabliau Le dit de Saint Pierre et du Jongleur.*

Un diavoletto novizio, cacciatore di anime malsicuro, incontra un giullare rovinato dal gioco, dalla femmina e dalla taverna. Nell'ora in cui gli altri diavoli tornano al-

l'Inferno, trascinando seco chi un ladro, chi un abate, chi un cavaliere, Satana tra la folla dei sopraggiunti scorge

Un chétif, un maléureus

così secco, pallido e malamente vestito, che n'ha pietà. È il giullare. Non sentendosi il cuore di dannarlo alle fiamme eterne, gli affida il compito di tener vive le fiamme destinate agli altri infelici. Il giullare tanto bene s'acqueta in codesto servigio, e con tanta diligenza, che finisce col diventare il buon camerata di Satana. Il quale, uscendo un giorno con tutti i diavoli per una spedizione in grande stile, lo incarica di far buona guardia ai dannati, perchè nessuno prenda il volo. La minaccia, naturalmente, della forca, ove egli mal corrisponda al delicato compito, e la promessa che, se se ne renderà degno, al ritorno gli si darà da arrostirsi per cena un grosso monaco e un usuraio lo turba e lo sollecita. Satana esce. Il giullare resta solo. Tutto a un tratto S. Pietro, avvertito dell'assenza di Satana, si presenta con la sua aria di gnorri, e un orcio fra mani. « Giochiamo ». « Impossibile ». Una borsa d'oro tintinna, luccica sotto gli occhi dell'infelice. Impossibile, Satana

...trestuot vif me mangeroit!...

Senonchè l'oro è oro, e il giullare si mette a giocare. La posta: tre, sei, nove, dodici anime; perde. Il santo offre da bere. Ventiquattro anime. Perde e beve. Tanto perde e beve, che Pietro alla fine ha vinto tutti i cittadini dell'Inferno e in un batter di ciglia, profittando della ubriachezza del giullare, se li conduce via.

Tornato Satana constata la sciagura. Va su tutte le furie. Prende pel bavero l'ubriaco, lo caccia a pugni dal suo regno:

Biaux amis, vuidiez mon ostel

. . . . . .

Jamais jongleor ne querrai
Ne lor lignée ne tenrai!

E il disgraziato va allora a domandare asilo a S. Pietro.

Quant Saint Pierre le vit venir
Si li corut la porte ouvrir,

ma per richiudergliela immediatamente in faccia, come a un fedifrago e a un traditore. Da quel giorno il giullare si accontenta di vivere su questa terra, dividendo le sue occupazioni fra taverna e canto.

XXVIII. Un grottesco rappresentato dalla ricomposizione fantastica delle linee di forza emerge da ogni epopea animalesca, purchè primitiva e mitica e non preoccupata da vanità didascaliche. La originaria redazione giullaresca (non la latina clericale) del *Roman de Renart* può fornire, a chi ne ha voglia, una buona messe di materiale dimostrativo. Non è il caso d'indugiarsi in racconti di episodi e in riferimento di dettagli che ognuno può riscontrare nel testo. Ricordo semplicemente, a titolo di nuda indicazione, la vita di Renard nel castello di Malpertuis (2ª br.); le scaltrezze di lui per soffocare l'artiglio della fame (28ª br.); le sue peregrinazioni pel mondo (18ª br.), dove ruba, inganna, fa prodigi e miracoli; la sua conversione e il suo rendersi monaco, il suo prender la croce e cantar la messa (12ª br.); le le sue sfrontatezze e inverosimili avventure del monastero (13 br.); i suoi amori con la lupa, Hersent, dama leggera, e l'inganno indegno perpetrato ad Isengrin, il lupo (15 br.); le atroci beffe ai danni dell'ingannato, che è persuaso a farsi monaco e, tonsurato, finisce sotto un diluvio d'acqua bollente (17 br.); la pesca delle anguille nel lago ghiacciato e la perdita della coda di Isengrin (17 br.); il duello col disgraziato Isengrin (26ª br.); e, per non dir d'altro, l'adulterio di *Dame Orgueilleuse* (la leonessa), che finisce anche lei vittima del malfattore, buffone, e *derisor* quanto una delle più classiche maschere d'Aristofane o del mimo o della Commedia italiana (Novati).

XXIX. E non catalogherò i vari luoghi grotteschi dell'antico teatro medioevale, non trovando in essi di peculiare

se non che, come tutti i prodotti d'arte primitiva, anche quel teatro è sempre, con una invariabile regolarità, adombrato d'un alito grottesco assolutamente preterintenzionale e spontaneo. Ricordo al lettore ne *Le jeu de la Feuillé* di Adam de la Halle, gli sproloqui che Adamo stesso, nel bel mezzo della Commedia, si mette a fare, apostrofando il pubblico e raccontando le sue cento miserie, i suoi affari e quanto avrebbe dovuto tener celato, non dirò alla folla, ma ai suoi stessi più intimi amici; il conguagliamento sullo stesso piano di personaggi realistici, sfumanti quasi nella deformazione grottesca, come Adam e il padre di lui Henri; e di personaggi fantastici romanzeschi e paradossali come Croquesos, Morgue, Arsile, Magloire; la sordità e la cecità unilaterale e l'ernia di Henri, vecchio pappo e donnaiolo; gli scongiuri, i miracoli e i bagordi del monaco detentore delle reliquie di Santo Acaire; e finalmente i mascalzoni che ubriachi lo svaligiano, dopo avergli dato ad intendere le più strane panzane. Nè vi manca il *badin* (il *mimus calvus* medievale che dell'antico serba presso che inalterati i tratti e i caratteri), nè l'inverosimile e l'assurdo, oltre che dell'azione, delle *dramatis personae* schematizzate secondo la nota cifra della farsa mimica.

Il *Jeu de la Feuillé*, d'altronde, non è nè l'unico nè il primo rilevante esemplare da addursi. Il mistero dei *Trois Rois* di Jehan d'Abondance è, per esempio, una successione di buffonate di un villano di Linguadoca; il cui forte tono grottesco modifica e trasforma gli stessi personaggi seri; cosicchè persino i santi, gli angeli e i martiri finiscono col diventare degli indegni istrioni. Gabriele arcangelo annuncia a Dio in questi termini, che facevano ridere Voltaire, la morte di Cristo:

Père Eternel, vous avez tort
Et devriez avoir vergogne,
Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous ronflez...

Ed è famoso il *Franc-archer de Bagnolet,* dove l'antico **fanfarone** ritrova il suo fratello più puro sangue che possa immaginarsi. Il *Franc-archer* (milite borghese), esercitantesi alle armi la domenica, villano vigile della pubblica sicurezza, giura, sacramenta, nel *jeu* in parola, che si annoia di non avere un nemico da tagliare a pezzi:

Par le morbien! J'enraige
Que je n'ay à qui me combatre!

Sprezzatore degli uomini, non teme nulla, tranne la sventura:

Je ne craignoye que les dangiers
Moi... je n'avoye paour d'aultre chose.

Senonchè il terribile guerriero non s'è accorto che lì presso c'è, ad ascoltarlo, un gendarme. Quando se ne avvede, non domina un istintivo tremore; e finisce coll'urlare, invocando mercè dal minaccioso individuo che gli volge contro la spada. Invano. L'arciere protesta allora d'essere al servigio del re, del partito del re...

Ha! Monseigneur, pour Dieu mercy,
Hault le trait! qu'aye la vie franche!
Je voy bien à vostre croix blanche
Que nous sommes tous d'une party...

Ma egli scorge sul petto di costui la croce nera. È un brettone, un nemico del re! Questo basta perchè egli prorompa nel suo caldo evviva a S. Dionigi e a Sant'Yves, i due patroni di Bretagna. Ma sempre invano. La spada del nemico s'appunta inflessibile contro di lui. Il *Franc-archer* comprende allora che la sua ultima ora sta per suonare. Cade a ginocchi, s'accusa a Dio dei suoi peccati, e si compone in fretta e furia un epitaffio:

Cy gist Pernet le franc-archer
Qui cy mourust sans desmachiez...

e si lagna, credendosi già trafitto e morente:

Helas! je suis mort où je suis...

Ma il gendarme, fino allora impassibile, perde l'equilibrio e cade col viso sul pavimento. L'arciere solleva prudentemente lo sguardo, s'alza, s'avanza, offre un aiuto al caduto... Solo allora riconosce d'aver tremato davanti a un fantoccio di legno.

Tutto il coraggio gli rifluisce al cuore. Giura, allora, rialzando la voce, strappando al manichino le vesti, e portandosele come un trofeo, che si vendicherà. Tornerà quanto prima, ed allora...

XXX. È nota la farsa di *Maître Patelin*. Non ne dico dunque una sola parola. Ricordo però che lo sciocco cliente di Patelin è un beffatore mimico, degno e maturo già della maschera di Pulcinella.

XXXI. La *Messa dei Pazzi*, gli *Alleluia* carnevaleschi nel Tempio, nelle giornate di dicembre, le sconcezze e le filastrocche alternantisi con esse, i canti sacri in latino buffonesco, gli osanna urlati nel frastuono da temporali provocato dai chierici, la mascherata osannante che chiudeva la cerimonia con l'asino in coda e il gettito di farina, sono cerimonie note nella storia del costume e delle consuetudini; nelle quali la mentalità orientata verso il lato grottesco della vita vien fuori netta ed evidente.

Alcun che di simile si deve scorgere nella Festa dei *Sous-Diacres* e degli *Innocenti*, ma sopratutto in quella dell'*Asino*, dove (come nella cerimonia di battaglia fra la Salamandra e il Dragone e nella processione di *Maistre Renart*) la mentalità ingenua e primitiva rivela la sua squisita inclinazione a deformare la realtà, con l'intendimento ancora infantile di renderla più significativa, o di imprimerle un rilievo drammatico, che normalmente appare mancarle, o di sottoporla a una *esperienza* che appaga essenzialmente la fantasia (Callia).

Siamo sempre, come accade di regola nelle manifestazioni primordiali e puerili, in un grottesco spontaneo: quel grottesco che io qui vengo *ribadendo come una naturale orientazione dello spirito.*

XXXII. E, per completare, mi soffermo un momento sulla figura assai interessante del Diavolo. Che il Medio evo credesse fermamente al Demonio, nessuno osa mettere in dubbio. Ma, appunto per questo, appare a primo sguardo inesplicabile il motivo per cui artefici e fantasia popolare furono sospinti a prestare al Nemico, tentatore insidioso, i caratteri e le linee che di lui fanno piuttosto che un mostro spaventoso, una caricatura ridicola e grottesca. Credere al Diavolo significa credere a un Principio del Male inesorabile e pieno di pericoli. Rappresentarlo sotto i tratti della bruttezza astuta e stupida, ma irrealmente deforme, significa d'altra parte un superamento e un rinnegamento di quella paura, sulla quale d'altronde non può cader dubbio. La contradizione, solo apparente, si spiega non appena si rifletta alla mentalità, affatto diversa dalla nostra, che contradistingue il Medio-evo, infantile, primitiva, metalogica, trascendente, senza intenzioni definite, oltre i limiti della empiria. Di modo che il *diavolo grottesco* vuol esser comico solo in certi casi di eccezione. Gabellatoci per tale dalla critica letteraria accademica, e dalla storia della cultura, esso è al contrario una creatura molto seria, nonostante che rappresentata secondo una orientazione della fantasia verso il grottesco e suggellata dalla cifra grottesca, che è caratteristica di tutto il Medio evo. Siamo noi, con la nostra mentalità moderna che in esso vediamo un comico magari intriso d'intenzioni satiriche. Ma giova avvertire che appunto per ciò codeste intenzioni e significazioni ad esso sono affatto estranee. Credo che, ristudiato il mosaico, l'ornamentazione sculturale e molta poesia della età di mezzo con questo criterio, molte opere dovranno subire un capovolgimento, e molte questioni controverse potranno venir decisamente risolte. Il medio evo, torno a

ripeterlo, pensa e crea spontaneamente in *modo grottesco*, è la sua funzionalità fantastica che si configura in tal forma per quella necessità a cui obbedisce di regola lo spirito quando non ha ancora subito la mutilazione utilitaristica e logicizzatrice della cultura classica.

XXXIII. Nella letteratura franco-anglo-germanica, vale a dire nella letteratura eccentrica alle influenze classiche, il diavolo è protagonista incontrastato per tutto il secolo XII e XIII. Ne ingigantirono la importanza avvenimenti notissimi: i processi degli stregoni e degli occultisti, gli scandali della corte dei Valois, i crudelissimi processi dei Templari, degli ebrei e dei Lombardi, le stragi di Provenza. A traverso quegli immani baleni di delitto, d'assasinio, d'avvelenamenti, di stragi, il diavolo torreggia, vittorioso e orribile signore dell'alchimia, della cabala, della operazione e dell'arte magica, della astrologia. La principessa che turba la ragione del suo amante e lo induce a gettarsi nella Senna, l'usuraio destinato a finire a Montfaucon, il cercatore d'oro che s'attarda sull'alambicco sovrapposto alla fiamma, il templare che sputa sulla croce e rinnega Iddio, il giudice che prevarica, il papa che vende il sangue cristiano, il re che afferra e depreda il danaro dei sudditi; son tutte creature che si rivolgono al Diavolo e che dagli artigli del Diavolo non potranno sfuggire. Gli stessi santi diventano sue vittime, sulle soglie del Paradiso. I cuori semplici gli soccombono. Le mura dei conventi ne tremano e ne paventano la presenza.

L'eremita lo teme; chè il nemico assume tutte le forme, tutti i linguaggi, tutti gli aspetti: bestia, uomo, fuoco fatuo, monaco, cavaliere, abate. Terribilmente trasfigurandosi. egli assedia l'immaginazione, il pensiero di coloro che vuol perdere.

Oez le barat de Satan
En guise d'un home se mist,
. . . . . .
Chape et forrée, bone et bele.

Dinanzi a questa filosofia della storia, che Goethe riassunse nel Prologo del *Faust*, è ingenuo continuare a parlare d'un *diavolo comico*, d'un diavolo burattino destinato a far ridere. Nel Diavolo medievale (che, per esser compreso, va posto accortamente nell'orbita di quella filosofia) c'è piuttosto da vedere una creazione plasmata da quello *sguardo primitivo* onde le cose e gli avvenimenti sono guardati nelle età originarie; e una soprastruttura, un insieme di elementi aggiunti ed elaborati in un'atmosfera fantastico-emotiva, trascendente affatto dalla realtà sensibile.

Il solito e già avvertito legame tra i due mondi, quello dell'anima e quello dei corpi, risulta inoltre, come un capovolgimento grottesco, anche nella leggenda di Satana, di cui son prova i pochi esempi che cito.

Ecco una metamorfosi. Mentre il santo eremita sta pregando ferventemente Iddio, alcunchè di strano gli si muove dinanzi allo sguardo: un orso che diventa leone, leopardo, drago, chimera. È il Diavolo. Un grido d'orrore fa balzare il sant'uomo che invoca mercede. E la ottiene, ma a patto che egli si macchi di una colpa. Il diavolo offre una scelta. L'eremita non deve che pronunciarsi: ebbrezza, lussuria o omicidio.

Je dis que tu t'enyvreras,
Ou que fornicacion feras,
Ou homicide, ce sont trois:
Or en pues un prendre à ton chois.

L'uomo sceglie l'ebbrezza, peccato meno grave. Per ubbriacarsi va a bussare alla porta d'un suo giovane amico, il quale gli apparecchia un gran pranzo. Quando si congeda, a sera, il vecchio barcolla e non ritrova la via, L'amico lo fa accompagnare da sua moglie. Strada facendo però il penitente è sopraffatto dalla stanchezza, e così la donna e lui si coricano sull'erba della campagna. È in questo momento che il tristo fuoco della lussuria avvampa nelle carni dell'uomo, che tradisce l'amico. Ma

questi, vedendo tardare la moglie, s'è messo sulle loro tracce, e li coglie abbracciati, avventandosi contro di loro. L'eremita si difende, gli strappa di mano l'arma, l'uccide. Enorme e implacabile, il Diavolo discende sulla vittima e sull'uccisore.

Ecco, ora, un'astuzia, dove come al solito s'è voluta scorgere una intenzione comica, laddove tutto vi è serio, anzi tragico. Il diavolo, stavolta, è un borghese. Striscia fino alla capanna d'un eremita e si mette a parlargli. Gli donerà un gallo perchè gli tenga compagnia e lo risvegli in tempo al mattino. Dopo vani rifiuti, l'eremita accetta. Col gallo donato, è felice. Ma il gallo si annoia. E l'uomo pensa di dargli un compagno. Cerca e trova una gallina. Il divisamento di Satana si realizza. La gioia dei due volatili, suscita subdolamente gli istinti della lussuria nelle vene del penitente.

Li hermites les regarda
En regardant trop s'oblia.

Presso a quel luogo, vive la figlia di un gentiluomo. L'eremita la vede, resta turbato, scaccia il pensiero insidioso. Inutilmente, il diavolo gli è a fianco, benigno e camuffato, trasfiguratosi da mostro in gentiluomo. Strizza l'occhio, sofisticamente tenta la vittima: Dio, creando Eva da una costa di Adamo, volle

Que li uns l'autre connëusent
Et que de rien honte n'ëussent.

L'eremita cede, attrae nella spelonca la fanciulla, l'istiga al peccato, la persuade, la deflora; mentre Satana è già corso ad avvertire il fratello della ragazza. Questi accorre. L'eremita lo vede di lontano. Sorpreso, fuori di sè, colpisce a morte la fanciulla, la nasconde sotto il letto, e affronta, con la morte sul viso, il sopravvenuto. Ma il delitto è scoperto. Il giorno dopo, l'infelice, legato su di un asino, è condotto in città e impiccato. « *Voilà où*

m'a conduit un cocq » — esclama salendo la scala del patibolo.

XXXIV. Potrei continuare a lungo. Ricordo solo *L'Advocacie Notre-Dame*, poemetto normanno, nel quale l'autore canonico espone ordinatamente le querele del Diavolo mosse a Dio in seguito all'intervento pietoso interposto sempre dalla Vergine, ogni volta che egli riesce a conquistarsi una preda. Codeste querele sono una prova di più della trascendenza dal reale non solo sensibile, ma pensabile, nei quadri che di esso siamo soliti costruire a fine di giustificarci e interpretare l'essere della vita e delle cose. Gran querimonia fa il Diavolo che va niente meno che a lamentarsi arrogantemente presso Dio che la sua attività sia contrastata da quella di Maria. Annoiato della sua oltracotanza, Dio vuol farlo mettere alla porta; ma è costretto ad accordargli una udienza. La scena si svolge dinanzi al tribunale di Cristo circondato dalla corte celeste. Satana esige per sè il genere umano. Maria lo contradice. Giunge il Procuratore dell'Inferno con le sue carte, i suoi testi, le sue glosse, avvocato caricaturale e spaventevole. E comincia (segnalo questo passo) a porre logicamente, *a priori*, le conclusioni secondo cui tutto il genere umano dev'essere dannato. La Vergine (non meno grottesca per posizione che il Procuratore, Dio e Satana) ritorce gli argomenti, citando a ogni passo la Bibbia per sostenere la propria tesi. A farla corta, Satana perde la causa (dibattito schiettamente mimico) e se ne va, protestando contro l'abuso del *patetico*, che non è più mezzo di regolare procedura; e contro la ingiustizia che signoreggia omai anche il cielo.

Ha! qu'est justice devenu!

Lascio da parte le *Repues franches* di François Villon. M'accontento solo di segnalare in questo poema del vizio le felici acqueforti rappresentanti megere, streghe, zingari, meretrici decrepite, ladri sfrontati, cadaveri d'impic-

cati; tutte immagini irreali, contorte, sfigurate, colte di là dai tratti che gli occhi ci trasmettono al cervello, nella loro sostanza profonda, sotto la maschera delle apparenze. E concludo che con Villon siamo ai limiti del Medio evo e che la età così detta barbara e ignorante ha compiuto nella storia del mondo una esplorazione della realtà ultrasensibile assai maggiore, e più importante, ricca, feconda, che non il gelido e calcolatore Rinascimento.

Col Rinascimento cessa la creazione grottesca istintiva. L'intellettualismo s'impone, raffrena la fantasia e la capacità creatrice della coscienza; intraprendendo i suoi giochi di equilibrio dialettico, la sua retorica geometrizzazione delle forme che risottopone, romanamente, alle arbitrarie e utilitarie leggi del verisimile, dell'armonia e del pensiero logico. Nasce la scienza, provvisorio edificio dentro cui l'Occidente europeo si rifugia, iniziando l'età delle leggi esatte e della meccanizzazione dello spirito e della vita (Wildgans).

XXXV. Eppure nel Rinascimento c'è qualche forma ancor viva, e qualche sguardo non totalmente retinico. L'Italia, per esempio, v'è rappresentata, oltre che dalla farsa delle maschere, da taluni cantastorie popolareschi, e da taluni poeti eccentrici dall'accademismo schematizzatore: Luigi Pulci e Teofilo Folengo. Rimando il lettore ai canti XVIII e XIX del *Morgante*, perchè misuri e interpreti la *persona* di Margutte alla stregua dei principî che sono venuto esponendo.

Il gigantismo di Morgante, d'altro verso, gli apparirà diversamente significativo da quel che, secondo i vecchi criteri estetici, si è soliti giudicarlo. L'avventura stessa (regolata al *Caso*) assumerà un valore nuovo, si disegnerà fresca, attiva, viva: espressione della vita totale non subordinata agli schemi artificiosi di un pensiero che vuol tutto quadrare e comprendere. La deformazione morale e fisica dei personaggi troverà finalmente una luce nella mia dottrina del grottesco, la quale non sarà del tutto insuf-

ficiente per comprenderne i motivi e la dinamica, che altrimenti rimarrebbero lettera morta.

XXXVI. In quanto al macheronico, negando decisamente in esso ogni intenzione di satira (intesa nel senso scolastico e tradizionale), appare con una nettezza insuscettibile di dubbi quale una manifestazione d'arte grottesca la cui logica interiore mi accingo rapidamente a mettere in evidenza.

È inutile discutere, quel che è pacifico, la corrispondenza fra contenuto, mondo e forma. È un canone elementare d'arte, che noi diamo per dimostrato.

Il *Baldus* è una serie di avventure fantastiche, dove uomini, terra, Inferno, Diavolo e Dio si avvicendano in una lussureggiante mutazione da cinematografo. Dalla trama del poema va reciso, anzi tutto, il tratto inneggiante o satirico inteso a beffare o ad esaltare costumanze idee abitudini e sconci del tempo. Tutto ciò è collaterale all'asse maggiore dell'opera che, nata da una speciale visione del mondo, un mondo particolarmente conosciuto e appercepito, lo riflette in unità indissolubile: figura unitaria antistorica e complessa, dove tutto che a quella visione si riferisce serba un carattere d'identità indenegabile.

La lingua è il primo tratto sul quale bisognerebbe indugiarsi. Sono costretto a ripetere luoghi comuni, mio malgrado. Il macheronico nacque da una intenzione satirica: creazione di studenti beffardi e caricaturisti degli *humaniores* maestri. Ma Folengo non si serve di esso ai medesimi o a consimili fini. Della maschera inventata per *correggere* o per riflettere un aspetto contingente della vita, si vale per rappresentarne l'essere totale e trascendente. Cosa è la vita? Turbine di una corrente gigantesca, oceano. Quella superficie che percepiamo, penetriamola a fondo, con uno sguardo che sa di esser relativo e che vuol cogliere l'assoluto-relativo delle cose, uno dei tanti assoluti, da un punto di vista dal quale si è messo. Ebbene, la vita apparirà, e sarà una manifestazione impressionante del-

l'unità nel molteplice; anche e sopratutto la vanità, la inutilità, il ridicolo, il pensabile e trasmutabile per tutti i sensi, l'avventura della malvagità o della imbecillità: il tumulto dei mille elementi che non riescono mai a conglobarsi nel perpetuo farsi-disfarsi del tutto, a comporsi in unità. La faccia umana, vanto dell'uomo, e orgoglio, vanità universale, vi appare, in quella visione di vita così intuita, una mostruosa deformità, presuntuosa, brutta, amorfa, senza linee o da più di mille linee rilevata, specchio ingannevole del facile errore dell'anima, della congenita stupidità che costituisce il nucleo fisso e vivo di ogni essere. A esprimere codesto intrico, risolventesi in una negazione pessimistica e ironica, non poteva sovvenire che una parola e una lingua costruita anch'essa, e riflesso del medesimo intrico, della medesima ironia e della medesima negazione. Il macheronico della espressione è il macheronico interiore (C. Bassano).

XXXVII. L'ironizzazione della vita è in tutti gli episodi del poema, ove lo scrittore si sente più in aderenza con le cose. Anche qui, come nella farsa italiana, siamo in cospetto di maschere. Baldo, Cingar, frati, preti, *signores*, *magnates*, *sanctusquesenatus*, *monicae*, *reges*, *pontifices*, bari, stregoni, Zambetto, Sadoch, Tognazzo, ecc., sono maschere, tipi mimici, uomini profondamente veduti, entità che sanno di non esistere e che affrontano il mondo ridendo, senza *pathos*, o con quel *pathos* che ci si sveglia nella coscienza ogni volta che constatiamo il mondo del dolore e della gioia come alcun che di solamente pensato, esistente nel pensiero e non di fuori, obbiettivo, tangibile. Quindi la burla, lo scherno che non offende, la percossa che non duole, la tragedia che non soffre, il dramma che non costringe, l'angoscia che non tormenta. Esperienze, esercitate in virtù di composizioni e scomposizioni delle linee di forza, che vengono creando mondi sempre nuovi, meravigliosi, fantasiosi, chimerici. L'apprezzamento che è implicito nella parola è un valore che sfugge e si distrugge,

non appena liberiamo la vita dal giudizio interessato e razionalistico. Le puerilità del *Baldus* non differiscono da quelle di Aristofane o da quelle mimiche o da quelle dei *fabliaux*, e delle maschere in genere. È tipico l'episodio dello sterco che Cingar vende per miele allo speziale. La scena istrionica della resurrezione di Berta operata da Cingar è farsesca quanto le consimili di resurrezioni mimiche. Quella delle pecore gettate in mare non è meno caratteristica. Tognazzo lasciato nudo nella festa da ballo in cospetto di sua moglie e accoppato, scornato e bastonato è altrettanto mimica, quanto l'avventurosa scena di confessione nella macaronea XII, la scena di ubriachezza nella XIII, la scena di confessione a Merlin Cocai sulla porta dell'Inferno, nella XX, e tutte le scene di furto, fra cui la esilarantissima della XXI macaronea.

XXXVIII. L'ironia metafisica trapassa per tutto il poema l'avvolge e lo interpreta lo illumina. Tutti sanno di non essere, lo scrittore per primo; tutti sanno di poter mutare da un istante all'altro, di dissolversi nel nulla; di essere *pensanti–pensati;* e però non danno alcuna importanza alle cose. Si muovono in quell'atmosfera irreale che segna, come un piano preciso, il confine fra il metafisico tumulto dell'essere amorfo, e la stabilizzazione apparente delle forme (morte già perchè forme), che rappresentano il mondo del sensibile e della realtà giudicata tale. Nell'attimo in cui comincerebbero anch'essi a irrigidirsi, a essere i non-esseri delle forme, piombano giù, asserragliandosi nell'Inferno mitologico; e il poema che, come la vita, non ha un principio, non ha termine, come la vita che procede sempre, incanalandosi in direzioni ognora diverse e nuove.

XXXIX. Tutto ciò esclude anche la geometrizzazione intellettualistica dei caratteri. Il *Baldus* non ha caratteri nel senso moderno della parola, il *carattere risultante di premesse;* ma un farsi continuo della persona interiore, vista non come forma compiuta, ma come forma + forza

+ movimento, quindi nel divenire o mutarsi incessante e irresistibile.

Questo modo d'intuire è effettivamente quel porsi determinato dello spirito dinanzi al mondo illusorio delle apparenze, per cui si genera inevitabilmente la necessità di fondere al comico (qui si tratta appunto del comico) un'animazione grottesca; o, meglio ancora, di *vedere*, di costruire gli elementi stessi del mondo comico grottescamente, cioè al di là del verisimile, dell'empirico, del naturale e del razionale.

XL. Caratteri consimili emergono da tutto il romanzo di Rabelais. Anche in esso la parte parassitaria, il sovraccrescimento meno interessante, meno esteticamente bello, ha colore satirico. Ed è quello che fu preso ad oggetto di studio dai mille comentatori del poeta e scambiato per la sostanza viva del libro. Noi ce ne passiamo senz'altro, lasciando ai pedagogisti la ricerca di dottrine per maestre elementari disseminate nel poema; e agli storici della cultura la satira che lo inquina.

Ci soffermiamo sul nucleo fondamentale che è grottesco. Del resto anche l'elemento satirico vi subisce l'influsso che dal centro lo attinge e lo trasfigura. La fantasia di Rabelais, il suo *sguardo metafisico* non permettono che sia altrimenti.

XLI. Il Comico, dunque, anche nel *Gargantua* e nel *Pantagruel*, trascende i limiti della realtà sensibile e si profonda dalla irrealtà, dal metalogico. Ne derivano apparenti stravaganze, puerilità irrazionali, costruzioni caotiche, deformazioni colossali, manismi e gigantismi, beffe, inverosimiglianze, mostruosità, oscenità, assenza assoluta di caratteri.

Mi accontento anche qui di citare sommariamente alcune scene che si prestano più che altre all'uopo di chiarire e di confermare il mio pensiero. Elencandole, sono:

1° La scena degli *chats fourrez* (V, 13);

2° Come Panurge ubriaca i gonzi per derubarli (II, 16);

3° Come Panurge si libera dei Turchi che vogliono castrarlo (III, 2);

4° La vendetta di Panurge contro la dama bigotta restia a cedere alle sue brame (II, XXII);

5° Le litanie e certi dialoghi a risposte monosillabiche, di cui Rabelais fa uso assai frequente (1);

6° Le dissertazioni scientifiche fuori di luogo (III, X);

7° La farragine di ricordi classici, di comparazioni cerebrali, che si colgono sulle labbra dei personaggi, nei più difficili e paradossali momenti della loro vita. Uno per tutti, valga l'esempio che offre lo sproloquio di Panurge, detto nel bel mezzo della tempesta, come il più caratteristico (II, XVIII);

---

(1) PAN. En avez vous beaucoup ceans?
FR. Peu.
PAN. Combien au vray sont elles?
FR. Vingt.
PAN. Combien en vouldriez vous?
FR. Cent.
PAN. Ou les tenez vous chachees?
FR. La.
PAN. Je suppose qu'elles ne sont toutes d'une cage: mais quel corsaige ont elles?
FR. Droict.
PAN. Le taint, quel?
FR. Lys.
PAN. Les cheveuls?
FR. Blonds.
PAN. Les yeulx, quelz?
FR. Noirs.
PAN. Les tetins?
FR. Ronds.

Etc. Questo dialogo, sempre identico, consta di ben 168 battute!

8° I ragionamenti freddamente tessuti nei momenti più inopportuni (IV, XXXII), e le amplificazioni rettoriche, oratorie, peroratorie, quando meno ce n'è bisogno, o non hanno significato, o sono inverosimili, e non trovano corrispondenza nella realtà (I, 42);

9° L'inverosimile di moltissimi avvenimenti (V, XXXVI);

10° Talune innegabili e classiche manifestazioni pulcinellesche dei personaggi, massime di Panurge (V, XVII);

11° Le contradizioni e le assurdità drammatiche, a bella posta messe in rilievo, incise a larghe macchie di ombre, disegnate a bianco e nero perchè non sfuggano (III, VII);

12° La confusione ricercata e voluta fra il mondo divino e il senso; la quale trova un riscontro persino nella scelta degli aggettivi, nella selezione dei sostantivi e dei verbi (III, 15; IV, 17; V, 7; IV, 45; III, 39; III, 37; III, 21);

13° Le antitesi stridenti, incalcolabili, assurde, e le metafore iperboliche, delle quali è inutile offrire un rimando, ricorrendo esse ad ogni pagina;

14° La descrizione, la enumerazione dei particolari minuziosi, inutili, non interessanti, accessori (II, 5);

15° La livellazione, sullo stesso piano, degli elementi sostanziali e degli elementi mobili del grande e del piccolo, del vero sensibile e del falso; cioè la negazione della comune e razionale logica (I, 44; II, 14; I, 8; III, 7);

16° La sofistica inverosimile (II, 17; e III, 3 dove è dissertato intorno alla necessità dei debiti);

17° La esagerazione della furberia e della imbecillità umana, sforzata entro linee che non trovano riflesso in nessuna realtà sperimentale (III, 4. E del resto, quasi tutta l'attività di Panurge);

18° L'uso di lingue straniere, incomprensibili, ignote (Panurge incontra la prima volta Pantagruel e gli chiede l'elemosina in ben 15 lingue, prima di risolversi a parlar francese);

19° La confusione lessicale di arcaismi, neologismi, *argot*, *patois*, lingue antiche, e straniere (ebraico, arabo, turco, italiano, inglese, tedesco, basco, greco, latino);

20° Gli artifici verbali: per esempio, le inversioni dell'ordine delle sillabe (*Comment Eistemon qui avoit la coupe testée fut guery*; II, 30), le allitterazioni, i *calembours* privi di senso, le inversioni deformanti la farsa.

XLII. Detto ciò, non ritengo necessario insistere se non su una osservazione che a questo punto può assumere una maggior concretezza e un valore probativo assai maggiore che al momento in cui la enunciai la prima volta, vale a dire se il grottesco si risolvesse interamente nel concetto di comico, l'assurdo, lo stravagante, l'inverosimile, di cui esso è contenuto, verrebbe ad appartenere al comico, di cui distruggerebbe immediatamente la essenza (cfr. cap. I); e si ammetterebbero le note finalità del comico, ammettendo nello stesso tempo una serie di elementi con quelle finalità repugnanti; e, per conciliarli con essi, occorrerebbe svuotarli del loro significato più caratteristico ed originario. Ciascuno dei 20 punti in cui ho riassunto i tratti fondamentali dello *stile reale* di Rabelais stanno a dimostrare la loro resistenza a penetrare nella zona di quel comico, il cui termine è il riso, determinato da un rapporto di superiorità riconosciuta e cosciente a una inferiorità difettosa e semicosciente. Quei punti occorre rimeditarli pazientemente.

XLIII. Non m'indugerò a parlare del Falstaff shakespeariano. I caratteri grotteschi che lo identificano (natura deformata, sviluppo arbitrario, *sperimentale* delle linee di forza; alogicità, tipicità ed espressione delle potenzialità bio-psichiche o plastiche dell'individuo e del mondo) appaiono tutti, quali in maggiore e quali in minor misura. E tutto ciò che s'è detto, a proposito di Rabelais, non è nè necessario nè utile ripeterlo a proposito di questa creatura shakespeariana.

Falstaff è figura decisamente mimica. È probabile che Shakespeare l'abbia desunta, se non in tutto, almeno in alcuni tratti, dalle maschere istrioniche le quali in Inghilterra ebbero la loro gloria piazzaiola come dovunque. Un fantoccio, uno *scurra* può anche avergli suggerito il tipo, che è un *melange* di elementi propri dell'ἀλαζών, dello *stupidus* e del *derisor*. L'analisi che su di lui è stata sempre condotta, guidata da criteri positivistici o grettamente e accademicamente letterari, ha preteso di giustificarlo avanti alla ragione, facendone una persona *d'istinto;* cosicchè riuscirebbe spiegabile quella sua scaltrezza raffinata, di cui si vale per raggirare i gonzi, contemperata con una imbecillità veramente colossale, della quale dà prova cadendo nel tranello tesogli dalle allegre comari di Windsor. Con un procedimento simile, ogni assurdo e contradizione si spiegherebbe ed ogni ostacolo si appianerebbe. La questione invece va posta nei termini seguenti: Falstaff è uomo reale, corrispondente a una realtà possibile, del quale la esperienza del mondo razionale ci giustifichi la forma il pensiero l'azione il carattere; o da questa realtà sconfina, e si perde nel dominio del fantastico? Solo quando avremo risposto al quesito, avremo implicitamente spiegato, senza bisogno di ricorrere a sofismi, la sua persona e la sua funzione drammatica.

XLIV. Falstaff è un mimico e, per ciò, un esageratore e un bugiardo. Si ripensi all'avventura di Gadshill, dopo la quale egli va spacciando le più grossolane menzogne. Trenta almeno sono stati gli aggressori che lo hanno investito, trasformandogli, a furia di pugnalate, la spada in una sega. « Codeste menzogne — dice il principe Enrico — somigliano al padre che le genera. E, come esso, sono grosse, parventi e palpabili. *Oh sciocca bestia, animale immondo,* creatura da nulla, sacco di grasso! ».

Come ogni ἀλαζών che tende alla beffa contro il prossimo, è amorale, ma amorale senza che ci offenda mai, quasi che fosse campato in un mondo non a contatto col

nostro. Ha fatto la leva per ordine del re, e in cambio di centocinquanta uomini (si tratta di condurli in guerra) ha intascato trecento ghinee. « Non iscrivo alle insegne che buoni borghesi, figli di ricchi proprietari. Non cerco che giovani fidanzati... persone che hanno maggior paura dello scoppio di una colubrina che un daino o beccaccino già ferito... Io non chiamo a me che coloro che chiudono un cuore più grosso del capo di una spilla, talchè a quest'ora tutti hanno comprato il loro congedo... ».

Questo basta a definircene la immoralità, che come quella dell'ἀλαζών è verbosa, parolaia, smaccata, orgogliosa di sè, e quindi ironica. Il mimo *derisor* ha appunto codesto rilevantissimo carattere.

Con l'ἀλαζονεία sta connessa la paura. Falstaff conduce l'esercito in guerra, e si batte stretto dalla necessità, ma, vinto dalla paura, si getta a terra come morto, accanto al nobile Percy. Quando pian pianino si risolleva con cautela, si diffonde in osservazioni come queste: « Pel cielo! Era ben tempo di farla da morto, se non volevo che quel dannato scozzese m'assolvesse da tutti i debiti. Mentii forse? Non mentii. È morendo che si mente [noto l'immancabile sofistica propria del *derisor* e che abbiamo visto in Rabelais attingere le cime più alte], perocchè il cadavere simula le sembianze dell'uomo, sebbene più non sia uomo. Ma fingere la morte, quando con tal mezzo si vive, non è mentire. È anzi un raffigurare la vera e perfetta immagine della esistenza... ».

Il *derisor* sgorga intero dall'ἀλαζονεία, in alcuni momenti, e lo nasconde, sostituendovisi. Mentre nell'accampamento del re, vicino a Sherwsbury, fervono i preparativi della battaglia, e ognuno mette nelle mani di Dio l'esito del combattimento, sir Giovanni così medita sulla morte e sull'onore: « Perchè andrei io incontro a un creditore che non mi cerca? Ma è l'onore che mi stimola e mi dice di muovere oltre. Però, se l'onore mi facesse morire? Che diverrei io allora? L'onore può egli rimettermi una

gamba o un braccio?... No. Togliere il dolore di una ferita? No. L'onore non sa dunque nulla di chirurgia? Nulla. Che cosa è dunque l'onore? Una parola. E come si forma tale parola? Con un po' d'aria. Bel ragionamento, in fede. Che significa esso? Questi che morì mercoledì sentì egli l'onore? No. Lo ode egli? No. È esso adunque cosa insensibile? Sì, ai morti. Ma vivrà coi vivi? No. Perchè? La invidia non lo patirà mai. Dunque io non so che farne. L'onore è un vano stemma mortuario; e così termina il mio catechismo ».

Pusillanimità, ho detto, ma pulcinellesca. Non si nega il fatto, si nega la interpretazione. C'è, tra una manifestazione e un'altra della pusillanimità, una possibilità di variazione che non si può confondere, per esempio, questa di Falstaff con quella di cui parla Erasmo; laddove essa si giustapone esattamente a quella di Pirgopolinice o di Capitan Spavento. Lo stesso linguaggio, la stessa tecnica, la stessa vita, lo stesso magistero d'arte, lo stesso pensiero.

Mistress Page e mistress Ford gli suscitano involontariamente il brivido del desiderio. Egli ne freme. È l'amore. Ma l'amore di Coccodrillo nella farsa italiana o del pugilatore mimico che non s'arresta, sopraffatto dal desiderio, a una scelta fra due donne. Le vuole entrambe. Quindi è costretto a ingannare, a mentire. È la natura profonda che viene alla superficie e s'impone, sia psicologicamente, sia esteticamente. Del dibattito interiore non abbiamo bisogno che per logicizzare noi stessi, che quando ci controlliamo o controlliamo le creature della nostra arte razionalmente. Basta che queste creature si trovino immerse nella corrente delle sensazioni, al di là della speculazione intellettualistica, per veder cancellata la possibilità d'ogni contrasto e l'individuo scomposto nei mille individui che lo costituiscono, senza psicologia o con mille psicologie a un tempo. Siamo all'*al di là*, all'inverosimile, all'assurdo, al mondo metempirico e metalogico. Falstaff,

dunque, fra mistress Page e mistress Ford non sceglie; le vuole ambedue; ad ambedue, come un perfetto mimico, scrive la *medesima* lettera; e ambedue, come è noto, lo trarranno nella trappola del tranello innocente.

Deve esser ricordata in proposito la scena di beffa in casa di mistress Page; il ritorno dei mariti, il nascondiglio nella cesta dei panni sudici, il bagno nelle acque del Tamigi, dove i due manigoldi lo gettano con tutta la cesta; l'episodio in cui sir Giovanni è costretto a travestirsi negli abiti d'una megera e la conseguente bastonatura; la terza caduta nel tranello delle due donne, l'avventura nel parco di Windsor nel colmo della notte, quando il buffone inconsapevole è costretto ad attender le amanti ambite con un paio di corna in testa, e di nuovo sopraggiungono i mariti, dopo che una schiera di presunti silfi lo hanno bruciacchiato, torturato, molestato, preludendo alle nuove e tremende bastonate che gli pioveranno sulla dura e incorreggibile testa.

XLV. È un μῖμος γελοίων dunque, metamorfosi di *Jach Jugler*, il *ioculator* inglese; con quella sua gran pancia e le sue basse aspirazioni da maschera farsesca. Come Ardalio di Filistione è un *glutto*, un *vorax*, un *manducus*, un beone. Come Ardalio è sudicio, vile, sfacciato, ταραττόμενος, πολυπράγμον: stupido cavaliere d'industria che avanza nella vita speculando sull'altrui stupidità.

E, come il parassita mimico (Eumolpo, il poeta affamato presso Petronio; Eucolpios e Ascytos, cavalieri scalcagnati), egli è colui che si procaccia il pane e il vizio truffando, scroccando, borseggiando, rubando. La sua vita è un perpetuo succedersi d'inganni intesi a carpire moneta. Ma di siffatti inganni trabocca l'antica farsa. Laberio sta a dimostrarcelo. Il sistema di leva, da Falstaff adottato, è abbastanza lucrativo. Non potendo pagare i debiti all'osteria, promette di sposar l'ostessa e ottiene illimitato credito. Eumolpo, in Petronio, si presenta anch'esso come

possessore di grandi tesori; solo non li ha a sua disposizione pel momento.

XLVI. Come lo sciocco mimico fu trasformato da Filistione in Ardalio, così la incarnazione dell'antichissimo *derisor*, contaminato con l'αλαζῶυ e lo *stupidus*, appare in Falstaff, che rappresenta in superficie la società cavalleresca del tempo di Elisabetta, in piena decadenza. Le *Allegre comari* sono addirittura un mimo. Tutti gli ingrandimenti mimici vi sono raccolti adunati focalizzati: il *magister* che sopraggiunge al momento opportuno (il signor Flut); la cassa degli adulteri, la cesta (i *perituri cista* dei Latini), indispensabile strumento nel classico mimo di adulterio; il travestimento del μῶρος in donna, uno dei *trix* più usuali della farsa elleno–italica; la mezzana che, in casa del dottore Caius, consegna a Falstaff le lettere amorose della signora Flut e Page (la *cata carissa* del mimo d'adulterio); il tipo del dottore (Evans e la relativa scena di scuola, che trova una strana coincidenza con una simile scena in Filistione); le *prestigiae et fallaciae* del mimo tradizionale (gli imbrogli delle comari a danno di Falstaff) e l'*alapittarum sonitus* (le bastonate replicatamente inflitte allo *stupidus*, al seduttore).

XLVII. Falstaff non ha dunque un corrispondente, un modello nella realtà. È costruito in modo, e colto in un ambiente tale, che svela a poco alla volta, ove opportunamente lo si osservi, i suoi tratti *d'inesistenza*, il *suo non essere*, il suo non appartenere al mondo delle contingenze. È una trascendenza di queste. Il cavaliere elisabettiano apparve a Shakespeare probabilmente sotto quella luce comica che favorisce la comparazione fra il bene e il male, il buono e il cattivo, il pregevole e lo spregevole (realismo).

XLVIII. Osservazioni consimili furono fatte a proposito di *Don Quijote* di Cervantes. Sicchè non occorre ripetersi. Guardato un'altra volta e con intendimenti nuovi, con occhio *speculativo*, il Cavaliere della triste figura oltrepassa tutte le frontiere della razionalità e si perde nel-

l'incomparabile orizzonte del grottesco, dell'irrazionale, del metempirico, del sopra-vero. L'aura d'inverosimile si spiega immediatamente, si commenta da sè, assume un valore e un significato, che non hanno a che fare con le volgari esegesi. La satira, la beffa, lo scherno delle condizioni mentali, sentimentali e sociali, tutto ciò non si cancella dal *Don Quijote*, nè dal *Baldus*, nè dal *Pantagruel*. Ma, come in questi, così nel *Don Quijote*, essi sono elementi parassitari. Il *Don Quijote* va riletto e rimeditato, tenendo presente questi principi sui quali sto insistendo. Egualmente il *Roman comique* di Scarron e il *Gulliver* di Swift.

Dal *Gulliver* in poi, sovrabbondando la cultura razionalistica francese in tutto l'Occidente, nulla troviamo nel dominio del comico che possa legittimamente dirsi grottesco. Occorre superare il primo cinquantennio dell'800 per incontrarci con qualche pagina di Tackeray, con molte belle pagine di Twain, con qualche scena di Shaw, con qualche figura di Tiller e coll'indimenticabile *Erenow* di Samuele Butler.

7 — *La donna e il diavolo* di Luigi Morin.

8 — La maschera di Giangurgolo.

9 — La maschera di Pulcinella.

10 — La maschera di Guignol e di Gnafron.

11 — Macco.

12 — Pappo.

13 — Scena mimica.

14 — Marionetta giavanese.

15 — Il bagno di Gargantua.

16 — Breugel: L'allegoria della *Lussuria*.

17 — Un banchetto infernale.

18 — CALLOT: *Tentazione di S. Antonio.*

19 — Demonio.

20 — La guarigione del verme solitario.

CAPITOLO III.

Il Grottesco tragico

I. La prima definizione della tragedia risale ad Aristotile. Secondo il filosofo di Stagira, la tragedia è un *genere letterario*, un *componimento* destinato a suscitare *orrore e pietà*. La verità conclusiva, di cui la tragedia è la espressione, costituirebbe una liberazione, un superamento, che lo spirito del contemplante attinge, e in virtù del quale trae profitto del *caso tragico*, penetrandone l'intimo valore morale: la *catarsi*. La tragedia, nel pensiero di Aristotile, s'identifica con la *moralisatio*, a cui nè Eschilo nè Sofocle, che la crearono, pensarono. Effettivamente, essa è alcunchè di assai diverso. L'*orrore* e la *pietà* debbono anche esser tenuti in debito conto, purchè subordinati ad altri concetti, più maturi e più profondi. Lo stesso va detto della catarsi.

Intendendo noi di scoprire nella tragedia il tratto fondamentalmente grottesco, è necessario rifarsi ai principî e cominciare col correggere la definizione particolaristica di Aristotile di cui tutte le arti poetiche di derivazione alessandrina, non esclusa l'*epistola* oraziana, riprodussero la sostanza. Bisognerà dunque sapere anzitutto cosa debba intendersi per tragedia.

II. La tragedia non è un *genere letterario*. Intesa questa espressione anche nel suo significato rinnovato da me nella *Estetica dell'Irrazionale*, si rivela quale un elemento

d'impaccio che va rimosso. D'altronde, parlando di tragedia, occorre prima d'ogni altra cosa intendere lo *stato o condizione di animo tragico:* quell'atteggiamento che lo spirito assume in determinati momenti della sua più intensa vita che noi chiamiamo tragica.

La *tragedia,* anche come opera d'arte, non ha un fine (destare orrore e pietà, liberando dall'angoscia e arricchendo lo spettatore di una verità a mezzo della *catarsi*). Se avesse un fine, essa coinciderebbe veramente col concetto di *moralisatio* e sconfinerebbe da ogni indagine filosofica. La tragedia, al contrario, priva di finalità interessate o pedagogiche, è una metafisica, il cui scopo non può essere che il raggiungimento di una verità trascendente; come la condizione, lo *stato* tragico è una speciale risonanza che si genera nello spirito in cospetto e in relazione col tutto.

In che cosa dunque consistono quella risonanza e quella metafisica? È ciò che dobbiamo conoscere, prima di intraprendere ogni altra indagine. In luogo di definire, è opportuno fissare alcune constatazioni, di cui comprenderemo più tardi l'ineccepibile significato.

Affacciamoci sulla natura, sulle cose, sul divenire. Lo sguardo empirico, per quanto giunga lontano ed approfondisca il senso della sua visione, non percepirà che *forme* (gli oggetti esistenti, che Schopenhauer chiama le *individualità*). Per quello sguardo, le individualità completano il concetto di *essere;* l'*esistente,* l'*ens* universale, si esaurisce in esse, subordinate alle leggi dello spazio e del tempo.

Ma guardiamo a questo punto con l'*occhio speculativo,* usciamo dall'esperienza e dal senso, per giudicare mediante l'organo della ragion pura. La visione cambia subito d'aspetto. Sussistono bensì le forme, ma come *transitorietà,* aspetti effimeri dell'Eternità, dell'essere infinito che si impersona perennemente in *essenze.* Le forme, la transitorietà, le essenze, non hanno vita propria; esse vibrano solo dalla vita sussistente ed unica, essenziale dell'essere. Per

modo che, mentre allo sguardo empirico il mondo si manifesta come un'armonia di *forme individuali* governate da leggi precise, allo sguardo della ragion pura, esso appare come un *succedere*, un ῥεῖν, un divenire, un inarrestabile *farsi e distruggersi*.

III. Consideriamo ora questo farsi e questo distruggersi. Le forme si pongono, si creano, e sono immediatamente negate dalla dinamica universale, che, sopraffacendole, le cancella. Si postula dunque una lotta, fra ciò che è e ciò che distrugge, fra la *individualità* e le *individualità* opposte e nemiche.

Ma le forme vogliono perpetuarsi; ciascuna, in sè, si raccoglie in questo istinto, che è meccanico, organico e psichico, a seconda del grado di sviluppo che la cosa ha assunto nell'ascensione e nella graduazione evolutiva. L'istinto del perpetuarsi complica la *lotta*, la moltiplica, la alimenta, generando l'eterna vicenda del morire e del rivivere, e sopratutto la immanenza del dolore. Il pessimismo è una conseguenza della visione pura, irrazionale, trascendentale della vita, sorpresa nella sua vera essenza di equilibrio instabile di forme o di essenze. Per modo che essa appare un campo di universale affanno, come Lucrezio rappresentò con la sua intuizione tragica dell'essere. Lucrezio nega un *giudice* all'inarrestabile angheria esercitata dalle forme contro le forme. I tragici d'Atene affermarono invece la presenza di questo giudice, cioè l'uomo, la più complessa delle individualità.

Ci troviamo così in presenza del più drammatico momento della visione metafisica.

L'uomo si riguarda attorno; e dovunque sorprende l'eco o il riflesso della lotta *universale*. Vorrebbe sottrarsi ad essa (altra intuizione di Anassimandro e di Epicuro); ma egli non può. Apollineo, secondo la parola di Nietzsche, egli diviene fatalmente dionisiaco messo in contatto con le cose. Ne nasce il dolore: quell'immedicabile dolore che ci viene dall'essere continuamente bersaglio dei colpi della

realtà. Quindi deriva il pessimismo che è condanna senz'appello della vita.

Questo è il *momento*, lo *stato*, la *situazione* tragica, di cui or ora parlavo, e che costituisce il fondamento ideale necessario a penetrare la essenza della tragedia.

IV. Dalla condanna che si leva contro la vita e dalla pietà che l'uomo sente per sè e per tutte le individualità scaturisce un duplice bisogno che astringe lo spirito, una aspirazione a modificare le leggi della Natura.

Vale la pena di indugiarsi un istante sull'una e sull'altra. Modificare le leggi della Natura, in meglio, significa combattere, distruggere, demolire. Chiunque voglia riedificare non può sottrarsi a codesto primo momento. Gli occorre subordinarsi alla necessità fatale, la quale di per sè lo riconduce in pieno dominio della legge dispotica sotto cui sembra manifestarsi la vita. Tuttavia, l'uomo distrugge, lotta, combatte: o la frontiera opposta dalle cose al suo pensiero, al suo desiderio di superamento, alla sua ansia, o le costruzioni umane; ha dunque contro di sè la Natura coi suoi segreti, e il suo simile. Nell'uno e nell'altro caso, egli semina, o dentro di sè, o attorno a sè i germi del dolore. Un destino irrevocabile lo accompagna nella impresa, lo signoreggia, lo guida, gli toglie il senso dell'equilibrio. Allorchè l'entusiasmo lo vince, egli diviene un *ens* pieno di fede in sè, che muove alla meta, avendo perduto ogni coscienza, e ogni sensibilità della misura. In verità, opponendosi o erigendosi contro le leggi universali, o contro le costruzioni arbitrarie dell'uomo, l'individuo si isola, si inibisce la possibilità di quel controllo che la propria o l'altrui riflessione esercitano, correttori e modificatori infallibili dell'azione; si pone oltre i margini comuni, dentro i quali si raccolgono tutti gli altri, e agisce, vuole, in una specie di illusione fra il sogno e la verità, in una solitudine ove ogni rapporto, ogni orientazione sono perduti. Egli stenderà così il braccio o troppo a fondo o troppo cautamente, per affermare mediante l'azione la

propria volontà; ma, poichè il senso della misura gli fallisce, la caduta, la rovina, l'insuccesso gli saranno inevitabilmente destinati.

Solo a titolo di modesta esemplificazione, potrei citare a questo punto l'*Edipo* sofocleo, ma precorrerei troppe verità che mi restano a dire, le più essenziali; pur offrendo modo di giudicare quel che ho detto in maniera soddisfacente. È contro la natura ostile e impenetrabile che si sospinge la mano di Edipo, per afferrare un segreto (simbolo della Sfinge tebana); il quale, Edipo lo sa, potrà valere domani ad altri per conquistare nuovi veri, per chiarire nuovi arcani.

Ma troppo a fondo delle cose giunge quella mano. Edipo — violata la Sfinge tebana per capire la verità — perde, in forza di quella stessa mano, gli occhi. Su di lui si applica una specie di immanente legge di contrappasso. Scontata la pena, senza pupille, vecchio inutile e solo, va a dimenticare, nella pia vicinanza di Elettra, lungo i mirti di Colono, il duplice involontario crimine, il parricidio e l'incesto, di cui si macchiò per aver troppo preteso dalla Natura. Veggente fino al punto di interpretare il segreto della Sfinge (*che cosa è l'uomo*) subisce la vendetta della Natura, espia, riacquista la pace.

Essenzialmente Edipo rappresenta il momento e la posizione tragica più generale che possa immaginarsi, con le sue premesse e le sue conseguenze.

V. Da questi principî possiamo muovere a una comprensione ancor maggiore del concetto di *tragicità*. È bensì vero che questa inizialmente e fondamentalmente risiede nella intuizione della assurdità universale, inesauribile, di fronte alla quale erompe il giudizio di condanna e il proposito e l'aspirazione a rinnovellare la legge, o a deformarla; ma è anche vero che una premessa si presuppone a codeste conseguenze e a codeste conclusioni: il *Fato*.

VI. È un errore, come tanti altri, attribuire, sulla scorta di retori greci e romani, il significato di volontà superdivina, al Fato o alla *Necessità*.

Necessità (Ἀνάγχη) lo denominarono i Greci, intendendo qualche cosa di infallibile e di assoluto, al quale non si sfugge. Per chiarire immediatamente il concetto, noi chiameremo il fato *una necessità dell'universo.* Già prima che la filosofia e le teogonie più antiche arricchissero il significato essoterico della *Necessità,* l'ilozoismo di Talete ne presupponeva il concetto a base della sua speculazione. Lo presupponeva Anassimandro, per cui nulla nasce di nuovo e le formazioni del mondo non avvengono per via di generazione o di « esplicazione vitale », ma in forza di movimenti, di aggregazione e di « segregazione », delle parti eterogenee e omogenee (un principio di cui ora vedremo la profonda e moderna significazione). Anche, in prosieguo di tempo, Anassimene, Diogene d'Apollonia, la scuola pitagorica, la scuola eleatica, Eraclito, gli atomisti, Anassagora, specularono il mondo, subordinandolo alla irrevocabile legge della *Necessità.*

Che cosa è dunque questa forza dominatrice del Tutto, a cui le apparenze e i fenomeni, gli uomini e gli iddii, il pensiero, l'anima, obbediscono senza possibilità di un superamento?

Vediamo di chiarire un pensiero difficilissimo.

Il mondo è una limitazione di spazio (non di tempo), che, per quanto vasta e apparentemente sconfinata, ha, sotto quel riguardo, un termine fisso. Per conseguenza, un termine fisso hanno le forme e gli esseri, che, numericamente considerati, s'identificano nella categoria del *finito.* Contro questo *finito* si erige, impensabile e incalcolabile, l'*Infinito,* l'*Eterno* e il *Tempo.* Eterno, Infinito e Tempo generano, con gli elementi del *finito,* una *infinità* serie di vicende. Le cose efimere, lo spazio limitato non mutano natura se non apparente (formale), restando però sempre *finitezza.* Ove mutano e non sono più finitezza, è in funzione del rapporto del Tempo, effettivamente, poichè tutte le cose hanno un termine, cessano di esistere in sè. Anche tutte le possibili combinazioni delle cose (prodotto finito

di fattori finiti) debbono aver termine. Ebbene, affinchè sia conciliabile il Tempo infinito col finito delle cose e delle loro combinazioni, l'unica soluzione possibile è che le *combinazioni* si ricostituiscano perennemente, *ricomincino*. Una volta esaurito il loro ciclo di possibilità, questo si riproduce, non con lo stesso ordine, ma col medesimo limitato numero di ingredienti. Ora un limitato numero non offre che limitate combinazioni. Necessariamente perciò deve avvenire che le *combinazioni*, di ciclo in ciclo, si ripetano. Poichè esse in ogni ciclo non possono essere che *tutte le possibili* e *pensabili*, ogni ciclo sarà la ripetizione del precedente, e così senza fine, in eterno.

Per modo che, ciò che io sono ora, lo fui già, ciò che fui lo sarò per tutto il Tempo, un infinito numero di volte, balocco d'una oscura e incomprensibile Volontà senza motivo, che è la molla nascosta in fondo agli elementi. Ecco ciò che significa la sostanza delle parole di Anassimandro, e il valore del concetto di Necessità, di Fato. Accade ciò che accade; ciò che accade non è modificabile mai; *deve essere*. La meccanica cosmica impegna inesorabilmente le creature, l'uomo, le cose, il pensiero che non sono se non vanità di fronte alla *Volontà* formidabile alla quale nulla può sottrarsi (Tilgher).

VII. Da questo concetto di *fato universale* che racchiude nella sua profonda comprensione filosofica il concetto di *fato umano*, si generò anticamente una metafisica cosmogonica che si risolse nel mito di Dionysos.

Dionysos, il Verbo emanato dallo Zeus primevo, scende dalla assoluta Immaterialità divina nella più bassa ponderabilità della Materia, per ricondurla, a traverso prove ed esperimenti, allo splendore del Principio divino, a Dio, all'unica Nous.

Contro la staticità delle *combinazioni* eternamente rifacentisi, la cosmogonia greca ventilò un'idea immaginosa di speranza e di fede, che il Tempo divenisse finito in quanto, riascesa tutta la materia all'eterno Principio, e

identificatasi di nuovo con lui, di essa non resterebbe traccia nello spazio e nel tempo. La liberazione dunque avrebbe luogo in virtù di un sacrificio divino (Dionysos). La tragedia classica di Atene, che dai santuari trasse la forza metafisica, adombra nel dramma la prova di Dionysos che nel dolore necessario lotta, combatte e momentaneamente soccombe per purificare la cosa e trasfigurare la ferrea fatalità del Cosmo in legge divina; e rivela nella saggezza definitiva della *catarsi*, la speranza del termine, la fede nel miglioramento temporaneo, e nella sublimazione eterna a cui essa infallibilmente conduce (Filde).

VIII. Ma, tornando dopo questa non breve parentesi al discorso dal quale abbiamo deviato, affrontiamo meglio il concetto di fato dopo aver visto quel che i Greci pensavano in proposito. Vediamo, cioè, cosa il fato rappresenti, nel suo valore di *necessità* universalmente pensata.

Il cosmo, quale urto perennemente impegnato fra le cose, le individualità, suggerisce innanzi tutto un'idea di *Necessità*, elementare e inabolibile, il dolore essenziale pel solo fatto del vivere. La vita in quanto vita s'accompagna, per ogni lato dell'esistente, con la necessità della morte.

Restando dunque a lato delle individuazioni, c'è la morte. Fato, anch'essa, elementare, trascende ogni logica. Non occorre che io mi indugi a considerare codesto fato. *Morte* vuol dire non solo cancellazione della forma, ma distruzione dell'infinito del pensiero, dell'affetto, della fede, della volontà, dell'avvenire, di tutto: poichè tutto è il pensiero.

Ancora. C'è un fato biologico che si chiama *eredità*. Sia o no essa vera, nella metafisica della biologia, il fatto è che essa organicamente sussiste. Ci sono delle cose che, negate dall'intelletto puro, sono *constatate* dalla totalità dell'esperimento.

La ereditarietà è una di queste. Poco importa se oggi i recentissimi superatori del superabile ne parlino con

altezzoso disprezzo, come di un errore che appartiene a due generazioni fa. Resta sempre contro di loro la dottrina di De Vryes e di Nägeli. Ma è inutile impigliarsi come l'uomo da Montefeltro fra le cannucce e il brago. Se lo spirito puro nega l'eredità, tutto quel che è vigile e vivo in noi la sente, la constata e l'afferma. E, per il caso nostro, basta questo a farne rientrare il concetto particolare in quello universale di fato.

Ora l'eredità che perpetua caratteri, malvagità, morbi, e li trasmette di discendenza in discendenza, è nello sterminato campo della Storia umana arma e tallone d'Achille. In tutti i casi è origine e cagione di disastro, poichè, se non è motivo di offesa altrui, è causa sufficiente del patimento di offese da parte dell'individuo sofferente. Il deforme spirituale può nuocere agli altri, ma può nuocere anche a sè stesso; anzi egli, in quanto nuoce agli altri, presuppone già di aver nociuto a sè. Il fato della eredità si complica col fato storico.

Poichè infine c'è un fato storico. Come la storia proceda, devii, crei, distrugga, quale ne sia la dinamica, invano lo spirito tenta di comprendere e di prevenire. Non sa nulla: conosce una volontà che vuole e promuove l'evento, ma non ne conosce gli esiti. L'avvenimento, una volta trovato il suo corso, procede indipendente da ogni volontà preordinata, non conosce una legge normativa promanata dalla volontà medesima che lo promosse. È un falso sillogismo che da premesse determinate giunge a una illazione paradossale, imprevista.

La logica, la preordinazione, la provvidenzialità sono illusioni create dalla debole fantasia *a posteriori*. La natura dell'evento, l'esito al quale esso a destinato, è in balia di una legge *ex lege*, il Fato.

Il Caso governa la storia.

Ma c'è un fato anche più formidabile. L'uomo può credere, ma non può dire assolutamente: *non credo;* può affermare che c'è un'anima, ma non può assolutamente ne-

garla (l'una e l'altra possibilità sono infatti egualmente e legittimamente pensabili); ond'è che c'è un fato d'oltre tomba. Pel cristiano c'è la predestinazione; pel brahamano il *karma;* pel selvaggio del Sud–Africa la metamorfosi bestiale.

Il fato della morte, e della sorte riserbata all'*anima* oltre la vita sensibile, ha ossessionato delle intere età storiche. Tutto il medio evo ha creato innumerevoli vittime di questo fato, drammi di disperazione senza scampo, di follia tormentosa, di angoscia immedicabile. C'è un'intera letteratura che risuona dei singhiozzi di codeste generazioni veramente tragiche. Cosicchè vediamo che ancora un'altra manifestazione dell'Ananke incombe allo spirito umano, un'altra ragione di ansia che lo prostra o lo trascina.

Ma se si colgono le possibilità fatali nei rapporti fra cosa e cosa e individuo e individuo, non va taciuta da ultimo la condizione o di *impenetrabilità* o di *incomprensibilità:* condizione sulla quale un gran numero di drammi, o nel teatro o nella vita, s'impernia con una terribilità che sgomenta. Assai bene in luce mise questo lato della *Necessità* Adriano Tilgher nel *Teatro contemporaneo*, notando come i più profondi artisti moderni (Pirandello, per esempio, e Andreieff) abbiano intensamente sondato l'anima umana, per ciò che riguarda l'incomprensibilità o l'autoincomprensibilità dello spirito, di fronte agli altri e a sè.

IX. La *casualità*, assolutamente parlando, è il termine in cui tutti gli aspetti della Necessità, fin ora osservati, si riassumono. Fino a che l'uomo crede a una Causa, a una concatenazione di cause, a un mondo governato dalla efficienza, il vero pessimismo è estraneo al suo pensiero che ne resta inattingibile; chè in realtà egli possiede la fede di poter modificare gli effetti, agendo sulle cause.

Ma non appena alle cause egli non crede più, perchè la sua indagine ne ha demolito il concetto, resta per conseguenza solo l'illogico, l'arbitrario, l'inafferrabile, sfuggente a

qualunque volontà, il fatto dopo il fatto, l'atto dopo l'atto, che sono quel che sono, senza un perchè, senza una ragione, *per fato:* fato che governa la ineluttabile onnipresenza del divenire o dello stare: anche dello *stare*, poichè un mondo senza cause può pensarsi un'eterna indivisibile stasi.

X. Alla visione tragica dell'universo s'associa dunque, sempre, la intuizione della *Necessità*. La visione tragica, d'altra parte, come la intuizione del Fato, è una visione metafisica e non empirica. È naturale che, dove si ha la vera tragedia, codesta visione, che ne è il fondamento *sine qua non*, debba costituirne la base, mancando la quale, l'edificio crolla. Bisogna perciò vedere in che consista la vera tragedia, come opera di speculazione e come filosofia espressa in forma d'arte.

Corollario immediato di tutto ciò che si è detto è un principio che appunto per ciò non ha bisogno di dimostrazione: la tragedia è una visione, non impressionistica, ma metafisica, una figurazione dell'assoluto e del trascendente del mondo, dell'*al di là*, della plus-realtà e non della realtà sensibile e fenomenica. Mentre il *comico puro* è l'*organum* di quest'ultima, il *tragico* vero è l'*organum* del noumeno immanente, della realtà che il senso comune e pratico giudica erroneamente *irreale*.

Ma, poichè codesta *irrealtà-irreale*, o *plus-realtà*, coincide con la epica e inesausta Storia universale governata dal Fato, l'opera d'arte che essa riflette ed esprime non potrà essere che una sostantivazione di quella lotta, che abbreviativamente chiamerò dionisiaca.

Dionisiaco infatti va opportunamente detto lo stato tragico. Allorchè lo spirito individuale, come in codesto stato, si sente parte del Tutto, vive e soffre in ogni cosa, e si identifica in essa, per un riferimento al mito ellenico del dio audace e liberatore, patisce nello stesso tempo ed assume quella posizione la quale chiamo *dionisiaca*.

Approfondiamo per un minuto questa posizione, valendoci delle cognizioni finora acquisite. La visione dioni-

siaca del mondo, è certo che si concreta in una visione di organicità insopprimibile nella quale le forme, le cose, tutta l'apparenza e l'empiria, vengono riassorbite, e considerate parte dell'unico Essere creatore: il dio increato o la materia senza fine. Mettersi in una posizione dionisiaca significa sopratutto intuire la Necessità di codesta unificazione che rinnova le cose. Ond'è che più che alle cose, alle forme, l'occhio dionisiaco si focalizzerà al Tutto. Ma la tragedia non è questo sguardo disperato e imprevisto. Essa è una dinamica rappresentazione di un avvenimento individuale, sullo schermo dello spazio e del tempo. Vuol dire che elementi nuovi sono sopravvenuti nell'attimo stesso della visione metafisica. Ed effettivamente è così. In quell'attimo, il contemplante, lo spirito del trageda, l'occhio metafisico, si dilata ancor più. Esso, mentre è pieno della visione dionisiaca, e ne vibra profondamente, s'affisa nel contempo a un altissimo principio; sì da far coincidere le linee della sua visione con le linee di un superiore bisogno interpretativo della vita e del mondo. Non è più soltanto il *pathos* dell'individuo tragico che lo interessa e lo costringe, ma la forma della disinteressata verità attinta, d'ordine universale, che si presta a interpretare il mondo e il suo inesplicabile caos. L'occhio dionisiaco sta aperto su questo; l'occhio metafisico sulla verità trascendente e immanente che da esso si sprigiona.

Un fatto nuovo, una posizione imprevista e necessaria interviene a questo punto. L'istinto estetico lo determina. Dal Tutto, lo spirito circoscrive una forma, un avvenimento, quale esemplificazione ideale della plus–realtà che sta speculando: e nasce la favola tragica. Poichè la intera epopea del pensiero e del mondo non narra che il dolore e la Fatalità, l'occhio estetico, isolando e configurando in una giusta prospettiva un episodio di codesta epopea, ne fa come la cifra espressiva, il simbolo e la unità in cui i caratteri del Tutto riappaiono in sintesi. È in questo

modo e per queste ragioni che la visione tragica metafisica del mondo penetra nel campo estetico.

Ora, dinanzi all'*avvenimento individuale* non cessa nè si attenua l'attività speculativa, che anzi si rinvigorisce e si esalta in *pathos*. Cosicchè, mentre l'anima dionisiaca è soggiogata da questo, e il suo sguardo se ne lascia affascinare, l'anima speculativa, metafisica, osserva e inquadra le supreme verità che si riferiscono all'*avvenimento individuale* e da esso si sprigionano. Ond'è che la tragedia, nella sua unità, è sempre duplice: dionisiaca ed apollinea, metafisica e corale. *Corale*, poichè al coro i tragici di Atene affidarono la interpretazione sapiente, il sondaggio filosofico dell'avvenimento, dell'episodio simbolico.

Il Coro dunque è l'anima speculativa, che proietta da sè, interpretandola, una serie di visioni plastiche, plasmate sul fondo della emozione lirica, nato dalla coscienza del dolore e della morte.

Nè si opponga che la coralità così intesa appartiene solo alla tragedia di Atene. La tragedia di Shakespeare, sebbene nascosta e appalesantesi soltanto allo sguardo esperto, non ne difetta mai. Solo che essa, in luogo di essere espressa da un coro vero e proprio, appartiene, come funzione drammatico-metafisica, a un personaggio. Noto esempio che vale per tutti, il terzo atto di *Re Lear*, e la scena fra il vecchio re e il buffone, veramente caratteristica, nella quale, per una generale e altissima intuizione, Shakespeare ha, in forma addirittura schematica, rappresentato i due sguardi con cui deve affisarsi al mondo: lo sguardo dionisiaco in Lear e lo sguardo metafisico nel buffone. La catarsi particolare sgorga direttamente dal dibattito tra i due individui, il quale ricorda per metodo e serratezza di argomento il più puro dialogo ellenico arricchito del palpitante *pathos* di Sofocle.

Ogni vera tragedia non può essere che dionisiaca e corale ad un tempo. E un lettore che conosce, per esempio, Claudel e Maeterlinck, o abbia familiarità col teatro di

Andreieff o di Puskin, non può non aver notato l'intendimento corale, e però metafisico, che la significazione di taluni personaggi nettamente rivela. Una indagine consimile, se si conduca anche sugli *autos* di Lope de Vega, di Calderon, o di Tirso de Molina, sbocca nella identica conclusione. Anche il teatro barbarico, ove lo si sappia interpretare e comprendere, ogni volta che sa di essere tragico, lo sa appunto dalla constatazione, che l'autore o gli autori hanno fatto, di una intrusione palese di elementi metafisici. In ultima analisi, il *tipo fisso*, nelle composizioni accademiche dette tragedie, del *confidente*, del *consolatore*, della *nutrice*, del *messo*, non è che un personaggio schematico che ha perduto la sua vera e originaria significazione corale.

XI. La tragedia, dunque, come visione metafisica e sostantivazione dionisiaca del mondo, esclude e trascende ogni criterio e ogni finalità pratica, rigorosamente poetica e religiosa com'è, nel suo più alto significato. Somma di emozioni costruite in forma di favola o di avvenimento, essa è anche il commento di codeste emozioni, sollevate in una zona che con la pratica, con l'utile, con la realtà sensibile, non ha che labili rapporti. Ove di essa meglio ancora si volesse identificare la natura, bisognerebbe ricorrere al concetto di *espressionismo* tragico nel suo più stretto e assoluto significato; vale a dire al concetto del mondo, trasfigurato in immagini esasperate e sintetiche che con la natura fenomenica non hanno relazioni di sorta.

XII. Questa dottrina circa l'essenza del concetto di tragedia, ci porta a definirne i caratteri che meglio la significano.

Anzitutto, per partire dal fin qui detto, s'impone il carattere della negazione del mondo fenomenico e dell'auto-derivazione di esso da un mondo extrasensibile. Non importa se i personaggi parlino, si muovano e vestano panni come noi; importa se costoro siano o meno fotografie dell'*apparenza reale*. Per quel che sopra è stato confer-

mato, codesta possibilità è esclusa. Come i personaggi sono mitizzazioni e simbolizzazioni di concetti e di verità universali, i quali si riflettono in sintesi dentro di loro e alla loro superficie, così tutta la favola, l'avvenimento, è un simbolo, di cui il poeta si vale per rivelare alcun che, che altrimenti sarebbe irrivelabile dall'arte. La tragedia è un'esperienza pensabile, ma non controllabile con un riferimento al mondo della pratica. È una concatenazione metafisica di momenti e di atti la cui logica coincide con la logica del comune avvenimento storico per caso. Di regola ne sconfina e obbedisce a leggi superiori, alle quali il mondo fisico non partecipa.

Questo è un secondo carattere.

L'armonia tragica delle *Coefore* o dei *Persiani* o dell'*Agamennone* o del *Condenado por desconfiado* (rimando sopratutto al finale della III giornata) o dell'*Atalanta in Calydon* (per citare anche Swinburne, che tra i poeti del sec. XIX ha più che ogni altro compreso l'essenza profonda della tragedia) non è confondibile con la sillogistica armonia del comune avvenimento di cronaca.

Se tragedia fosse solamente il fatto che suscita orrore e pietà, la letteratura mondiale pullulerebbe di tragedie; laddove ne è scarsissima, appunto perchè pochi ne hanno approfondito l'intimo e oscuro significato dionisiaco-corale. La deformazione dalla realtà è essenziale pertanto alla tragedia, come un essenziale carattere o attributo costitutivo. Ed effettivamente l'artista tragico, il filosofo-poeta, ha bensì la visione di una realtà contingente, di una serie di forme e di gesti fotografabili; ma, di là da questi, ha anche la intuizione di una irrazionale *ulteriorità* trascendente, che egli deve portare in primo piano, inserendola, secondo leggi tutte proprie alla tecnica della tragedia, al piano realistico, che con quello deve costituire un'indissolubile unità.

Terzo carattere della tragedia è il senso della *totale tragicità.*

A differenza del *comico-puro*, che è una limitazione, una sorta di giudizio sul mondo, *da un punto di vista* spostandosi dal quale il giudizio stesso si distrugge, il *tragico* vero risulta da ogni punto di vista, da ogni angolo, e da qualunque prospettiva. L'occhio metafisico afferra, solo in determinate circostanze, l'immutabile e trascendente sostanza del mondo, nella categoria della *qualità;* nè può, se si giri altrove, sottrarsi alla perdita di quella particolare e caratteristica visione.

Non merita nè anche una parola il fatto che la tragedia, anche in questo a differenza del comico, oltrepassando le apparenze, deve *a fortiori* oltrepassare il transitorio, l'aneddotico, l'illustrativo. Merita invece di soffermarsi sulla natura del *personaggio tragico*, il quale conferisce alla tragedia un ultimo carattere che ora vedremo.

XIII. Il personaggio tragico è, di fronte al sensibile, una irrealtà. Parrà paradossale questa affermazione che toglie a tutti gli eroi per la cui vita e per i cui casi pietosi ci siamo interessati, ogni rapporto con la empiria. Amleto che abbiamo accompagnato per cinque lunghi atti nei suoi dubbi angosciosi, lady Macbeth che ci ha fatto fremere ogni volta che le allucinazioni terrifiche l'assalivano, Sio-ku, il figlio che vuole uccidere sua madre pazza e accarezzatrice di nemici nel *Castello isolato* di Shoyo Tsonbutchi e per il quale abbiamo respirato ansiosamente quasi si trattasse di una persona nota alla nostra intimità, la moglie adultera del Duca di Ferrara in *El castigo sin vangenza* di Lope de Vega, Oreste, Antigone, Clitemnestra, Ifigenia, Ione, Aiace, Medea, sarebbero dunque dei simboli, dei fantasmi inesistenti?

Non v'ha dubbio. Essi sono delle *ipotesi* circa una natura possibile; esseri profondi e fantastici, analogici, simulanti la vita, poichè della vita concentrano in sè più intensi raggi che non un individuo reale. Erroneamente si obbietterebbe che appunto perciò essi sono vivi in grado supremo, e che il poeta li ha scelti, nel numero degli altri

individui, perchè più evidenti e caratteristici. Si ripeterebbe un luogo comune, contro il quale sta tutta la nostra concezione della tragicità e della tragedia. Se questa è una speculazione metafisica che si realizza artisticamente in immagini esemplificatrici, il personaggio tragico non può essere che un *tipo-tipico* sotto un senso che non è il tradizionale.

Tradizionalmente il *tipo* venne inteso dal drammaturgo e dai filosofi razionalisti del sec. XVIII come la sintesi dei caratteri intensivi e similari che molti individui presentano nella realtà della quotidiana esperienza: l'avaro, il burbero, l'empio, il geloso, l'ingrato, l'infelice, ecc. Nel significato nuovo che io intendo di dargli, il tipo è una *sintesi di sintesi*, una sintesi elevata a potenza.

La tipicità, nell'apparente tipicità realistica, risiede così nella sostanza irrazionale. Sono due piani che si inseriscono e si compenetrano; l'essenziale rimane però sempre il primo, il vero e più significativo.

Ecco come si spiega l'errore che faceva dire agli esteti e agli artisti d'un tempo che la tipicità consiste in una sintesi o in un amalgama di caratteri e di elementi sperimentali. La vera natura dell'arte è loro sempre sfuggita; e non nego sfugga ancora a molti fra i moderni. L'illusione scambiata per una verità, il fenomeno per il noumeno, costituisce la radice di quell'errore che impedisce anche oggi di porre codeste discussioni sulla loro vera base o con la chiarezza necessaria per essere risolte.

Non è il caso di addurre esempi, perchè la questione è chiarissima. Ma che i personaggi di Shakespeare (non parlo di Faust, poichè Goethe assai evidentemente mostra il processo della duplice sintesi) non siano sintesi di sintesi è difficile negare. E quando si rileggessero alcuni racconti più caratteristici di Poë, o i romanzi di Dostojewsky, si constaterebbe la medesima verità, così trasparente che la evidenza salterebbe per se stessa agli occhi. I tre Karamazoff non sono tre personaggi realistici, come la più banale

critica vuole, tolti dal fondo collettivo dell'anima russa. Sono, al contrario, tre individuazioni tragiche, sintetiche, tipiche, della lussuria, del delitto e del morbo, contro cui si erige la mistica elevazione di Alioska che si distacca dal mondo dominato e vinto.

XIV. È fatto di suprema importanza che codesto *tipo*, il personaggio tragico, agisce sempre in obbedienza o in contrasto della *Necessità*. Ho detto che la Necessità è il suo destino. Debbo aggiungere che senza di essa, l'individuo perde la più essenziale somma di suoi valori. Liberatelo da essa o sottraetelo al contrasto fatale, gli toglierete ogni dignità di rappresentante simbolico dell'individuo lottante contro la Vita. Lo condurrete, di colpo, nella contingenza, dove egli, come l'*homunculus* del pedante Wagner in Goethe, comincerà a respirare con l'aspetto di un uomo.

XV. Quel che può dare ombra in tutto ciò (che si confà apparentemente solo al dramma tragico di Atene) è il dramma shakespeariano e moderno.

Dicendo shakesperiano, intendo non solo il dramma di Shakespeare, ma anche quello della Rinascenza; dicendo moderno, intendo poi la vera tragedia nostra; non la più appariscente e caratteristica che, anche superficialmente, mostra la possibilità di inverare quanto io dico (per esempio, Maeterlinck); ma, citando un esempio per tutti, Andreieff, o Wagner, o d'Annunzio.

Dov'è, mi si domanderà, la Necessità che conduce verso il suo destino il personaggio tipico, il rappresentante dell'incombente lotta in Shakespeare?

Rispondo che questa lotta appare sensibilmente nel fondo d'ogni personaggio shakespeariano. Appare nel suo ripiegarsi ed essere spezzato dal colpo di maglio degli avvenimenti; nel suo percuotere l'inferiore, come una forza sopraffattrice (Riccardo III, per esempio, e i grandi malvagi) nel suo infierire contro la creatura umana che esso incontra sul suo cammino.

In quanto ai moderni, io ricorderò qui la *Vita dell'Uomo* di Andreieff. È tanto vero quanto ho rilevato finora, che Andreieff ha tolto perfino il nome di riconoscimento ai suoi personaggi. Essi si chiamano *Questo, Lui, Lei, Il giovane, Il professore, Il marito, Il padre, Le cinque vecchie*, ecc. Individui transitori, fugacità iridescenti ed efimere che spariscono all'improvviso, annichilendosi senza un perchè o una ragione che non sia riconducibile alla *Necessità* irrazionale. La lotta in Andreieff è elementare, come i sentimenti, il pensiero, la volontà. Si combatte per vivere, per farsi, per conquistare, per mantenere il proprio posto, a simiglianza dei bruti e degli esseri nomadi. Si avanza, nel tempo stesso, sotto la spinta del Caso. La vita si complica per volontà del Caso. Si risolve pel Caso. Il figlio dell'uomo muore, ed è il Caso, l'Ananke, che conduce l'uomo ad agonizzare nella infame taverna. La vita, cominciata nel dolore, dopo il suo attimo di luce e di gioia fugace, si estingue nel dolore. L'anima è insidiata, vinta, da qualunque parte si volga per isfuggire. Essa è l'uomo e tutti gli uomini; dirò anzi, è tutti gli esseri; è l'individuo simbolico a cui è imposto di percorrere nel breve spazio del suo tempo di vita la parabola che si ripete da tutti. Nessuna individualità poteva essere più scarna, rivelando la nudità dello scheletro metafisico, imponendosi come personaggio tragico più rappresentativo e tipico. Costui agisce e si muove, sempre, sotto gli occhi di *Colui in grigio* che impassibilmente assiste ad ogni suo gesto, ad ogni suo pensiero, ad ogni sua parola: il Destino.

Lo stesso deve dirsi di d'Annunzio, in cui la fatalità dell'istinto, della carnalità e della passione domina i singoli personaggi e li prostra nella morte. Il dolore umano echeggia in essi sotto la forma dell'insaziabile desiderio di godere. Il conflitto tragico sta tra la forma che vuol carpire al mondo ogni sua gioia e la impossibilità contro cui essa cozza; l'eroico, al contrario, risiede in codesta persuasione piena e inabolibile della inutilità, che anche con

la immagine della morte dinanzi, non riesce ad imporre un freno al desiderio. Non esistono, nella breve favola, degli uomini solamente, ma dei tipi immanenti.

Riassumendo, i caratteri della tragedia sono identificabili così:

1. La natura, divenendo cosciente di sè nell'uomo, prende in questo la forma di un'aspirazione ricostruttiva del Tutto; dinanzi alla inanità della quale, però, quell'aspirazione si trasfigura in un desiderio di fine, di autodistruzione, di cancellazione dell'individuo.

2. Questo desiderio è inestinguibile in quanto nell'individuo esiste la piena coscienza del dolore mitico e mondiale.

3. La posizione tragica risulta da codesta coscienza e dalla duplice aspirazione, ricostruttiva e distruttrice.

4. Per tragedia s'intende la visione dionisiaca e metafisica dell'universo quale dolore incessante, sotto il predominio dell'Ananke o Fato.

5. Quattro sono i caratteri fondamentali e insopprimibili della tragedia: *a*) rappresentazione di un mondo irrazionale nelle forme del fenomenico; *b*) coralità in antitesi alla dionisiacità; *c*) totalità tragica; *d*) tipicità.

Riosservando con un solo sguardo sintetico codesti cinque punti conclusivi si può constatare la verità di quanto segue se si applichi la nostra dottrina del grottesco alla tragedia quale opera d'arte.

XIX. Abbiamo visto che il tratto caratteristico del grottesco è la visione alogica o metalogica del mondo. Il fatto che la tragedia sia una rappresentazione dell'ulteriore, del metempirico, ci autorizza senz'altro ad attribuirle il carattere saliente e fondamentale del grottesco.

Il grottesco inoltre consta di deformazioni a prima vista inesplicabili. Sappiamo che esse rispondono alla legge della composizione, scomposizione ed elaborazione geometrica-metafisica delle linee di forza. La constatazione, indubbia circa la deformazione del reale, la trascendenza dalle forme

di questo, operata e attuata dalla tragedia, ci autorizza a considerare la tragedia stessa una creazione fantastica obbediente alle leggi del grottesco. Essa, in effetti, consta di un intrico di linee (la favola, sintesi di sintesi), dentro cui si individua e agisce il rappresentante dell'*al di là* che fuori di quell'intrico sarebbe inesprimibile. La differenza fra *grottesco–comico* e *grottesco–tragico*, sotto questo riguardo consiste in un tratto fondamentale, che il *grottesco–comico* è solo un'esperienza metafisica trascendente da qualsiasi presupposto assoluto, da qualsiasi fede o credenza.

I personaggi grottesco–comico, *non esistendo*, sanno di non esistere, di essere solo delle possibilità mitologiche. Il *grottesco tragico*, al contrario, si appoggia su una persuasione assoluta, il mitico dolore universale e l'Ananke. Il personaggio tragico non esiste soltanto come empiria; poichè sa di esistere come trascendenza e trova nell'eco dell'anima altrui una risonanza ricchissima di *pathos*. Esso è colui che induce il senso della universale unità.

Il grottesco è inoltre *una focalizzazione da un punto di vista*. Ora non occorre ripetere quel che fu dimostrato: che la tragedia, considerata come prospettiva e visione generale del mondo, è appunto focalizzazione da un punto di vista. Essa è infatti inconcepibile ove le si tolga codesta sua precipua qualità di *focalizzare il mondo in un particolare sintetico*. Quel che di essa resterebbe si ridurrebbe a un insignificante dramma realistico.

Che grottesco e tragedia coincidano inoltre nel concetto di visione metafisica, quindi di natura empirica apparentemente o realmente violata, è pacifico. Anche pacifica è l'altra coincidenza della tipicità nell'una e nell'altra valutazione estetico–filosofica del mondo. Che poi la tragedia, come il grottesco, sorprenda il gioco, lo sviluppo delle linee di forze (dinamica delle forme suscitata dal movimento), è anche un ragionamento già fatto e una verità dimostrata.

Finalmente, in quanto al superamento del comune concetto di tempo e di spazio, ognuno è in grado di compren-

dere che in una visione metafisica codesto superamento è implicito. Quanto dunque possiamo e dobbiamo concludere è che anche la tragedia è un grottesco, dalle sue origini classiche, traverso tutto il suo sviluppo, fino ad oggi. La definizione di Aristotele, ricordata a principio, coinvolge una dottrina circa la tragedia che noi respingiamo nettamente, come insufficiente e travisante un concetto reale ed esatto. Quando Aristotele scriveva, sulla cultura greca era già stata detta in occidente la fredda parola del razionalismo socratico. Quel che Nietzsche notava ai suoi tempi noi possiamo oggi farlo nostro. Il razionalismo socratico indusse nel mondo una concezione antitetica, antidionisiaca, borghese, logica, in contrasto alle risultanze, agli sforzi e ai gloriosi tentativi della filosofia e dell'arte che la precedettero. Aristotele risente di questo nuovo indirizzo del pensiero e vi si confà. Le grandi creazioni poetiche della tragedia, della lirica corale e delle metafisiche intuitive furono bollate e ridotte al silenzio dalla voce e dalla mentalità nuova che con Aristotele raggiungevano il più alto fastigio e un'incontrastata autorevolezza. Due conseguenze ne derivano, che a noi giova mettere in luce; una di carattere particolare, una generale.

XX. La particolare è più direttamente congiunta al nostro discorso. La tragedia, non intesa più come musicalità, liricità, esplorazione del dolore universale, divenne un genere rettorico e una produzione teatrale; fu considerata e studiata, non come doveva essere, nella sua sostanza filosofica, ma nella sua apparenza letteraria. Quel che più interessò furono questioni scolastiche, la divisione in atti, le unità drammatiche, i ruoli del protagonista e dell'antagonista, la tragediabilità degli argomenti. Il bizantinismo sembra di già affacciarsi alle porte dell'ellenismo; l'alessandrinismo è già ad un passo. La tragedia divenne allora *quel componimento letterario atto a suscitare orrore e pietà.* Da allora, letterati, retori, maestri di stile, umanisti, s'incanalarono per la via aperta dallo Stagirita e la percorsero in-

tera, sicurissimi che la vera tragedia fosse quella; e che ad essa fossero applicabili gli arbitrari principî, desunti dalla estetica rudimentaria della ornamentazione, della venustà, della eloquenza, dell'armonia, e del verisimile.

Naturalmente, per una serie di secoli, salvo qualche grande e isolata eccezione, il canone sopravvisse incontrastato ed indiscusso con la erronea concezione e la traviata produzione tragica. Per modo che, in tutto il teatro europeo, e in quello più direttamente sottoposto alla influenza classica e pseudoclassica, la forma spuria trionfò ed illuse intere generazioni. Da Euripide, che già risente della tirannide esercitata dal pensiero socratico, giù giù per i retori romani (Seneca) fino alla rinascenza, la tragedia si mantenne quale Aristotile l'aveva definita, un componimento letterario lugubre e doloroso. La Rinascenza, a cui fra le altre cose mancò, almeno in Italia, un'anima tragica, o capace di comprendere e d'intuire cosa fosse il tragico (almeno nella sua più elementare manifestazione di conflitto tra fato e individuo), arzigogolò sulle forme, plagiando brani dei tragici greci, a traverso la deformazione concettuale latina. Corneille e Racine, in Francia, crearono per conto loro l'*eroico* e il *patetico*, ma in una cornice affatto realistica, non sospettando nè anche che di là dalle apparenze poteva rintracciarsi la sorgente della tragedia vera. Il razionalismo cartesiano ribadì e confermò l'errore. Si giunse così, sempre in Francia, a Voltaire. L'italianismo, per altro verso, che dominò la Spagna, l'Inghilterra e la Germania nel Cinque e Seicento, non consentì a nessuna delle tre nazioni di liberarsi definitivamente dalla preoccupazione classica, sebbene i grandiosi tentativi dei poeti elisabettiani, i capolavori di Shakespeare, di Calderon, di Lope de Vega e di Tirso de Molina rappresentino una intuizione precisa della tragicità e della tragedia vera. Il romanticismo ebbe delle chiaroveggenze, ma non fermò la sua attenzione sul problema particolare, nè afferrò totalmente il problema generale dell'arte. In ogni modo, Schil-

ler e Goethe sanno anche essi, come Shakespeare e Calderon, cosa sia la vera tragedia, più da teorico Schiller, più da artista Goethe. Perchè la tragedia tornasse quella che veramente doveva essere, era necessaria l'opera d'indagine condotta da Schopenhauer prima, e da Nietzsche poi.

XXI. La qual cosa mi porta ad esporre la seconda conseguenza, a cui accennai. Ed è che, se l'arte in genere e la tragedia in ispecie, subirono per il corso di tanti secoli il traviamento classico e rinascimentale, ciò si deve appunto allo stato d'animo creato dal socratismo, consistente nella fiducia illimitata nella divinità della ragione.

Con Socrate solo la ragione apparve l'*organum* del Tutto. L'intuizione, relegata fra le sorgenti d'errore e messa alla stregua medesima del sensorio, fu giudicata facoltà inferiore.

La logica fu il quadro e il paradigma dentro cui si mortificò il mondo, la vita, il fluire dell'essere eterno, l'inafferrabile e l'irrazionale. Si comprende che una mentalità siffatta (classica e romana per eccellenza) non fu in condizione di penetrare in niun modo il senso profondo e primitivo di tragedia, cioè di irrazionale e di metalogico. L'idealismo germanico, che abbattè quel vecchio istrumento di tortura del pensiero, che è la sillogistica, aprì la via ad un rinnovamento *ab imis* della filosofia del mondo. Restaurò i diritti della intuizione, e quindi dell'irrazionale, dell'*al di là* dal fenomeno, dell'ultra-sensibile e dell'ultra-raziocinio. La sensibilità nuova che s'era maturata, sopratutto nel sec. XIX, trovò finalmente il suo pendio e travolse ogni residuo del gelido e geometrico razionalismo. L'idealismo e la sensibilità furono pertanto le due condizioni che permisero, una volta riaffrontato il problema, di ricomprendere la essenza verace della tragedia, e la essenza tragica della vita. L'arte si mise allora per il cammino quasi vergine e lo sta ora percorrendo.

Se dunque la tragedia, come io l'ho descritta e identificata, non trova corrispondenza nelle vecchie dottrine e in

alcune nuove per data di tempo, ma decrepite per sostanza; se la tragedia, per queste mie ricerche, è divenuta un *grottesco*, non maraviglierà più, in quanto si avrà presente sia il traviamento che il concetto di tragedia subì per l'influsso classico predominante in Europa, sia l'orientazione del pensiero promossa dal socratismo e rimasta immutata fino al principio del secolo XIX. Non maraviglierà, ripeto, poichè è naturale che a nuove concezioni del mondo (siano pure ritorni ad antichissime filosofie) non possono non corrispondere nuove concezioni dell'arte; e che, se la tragedia, nel fatto specifico, fu quale la intesero Eschilo e Sofocle, quella contemporanea non può essere diversamente intesa, data la coincidenza che sussiste tra la nostra e la metafisica presocratica.

È questa che obbliga noi, come obbligò i filosofi e i poeti tragici di Grecia, a guardare di là delle apparenze e, una volta sorpresa la dinamica del dramma essenziale, a rappresentarcene l'essenza, proprio come tutti i popoli metafisici e primitivi la hanno rappresentata in quella forma d'arte che, per consuetudine e ragioni storiche, chiamiamo tragedia.

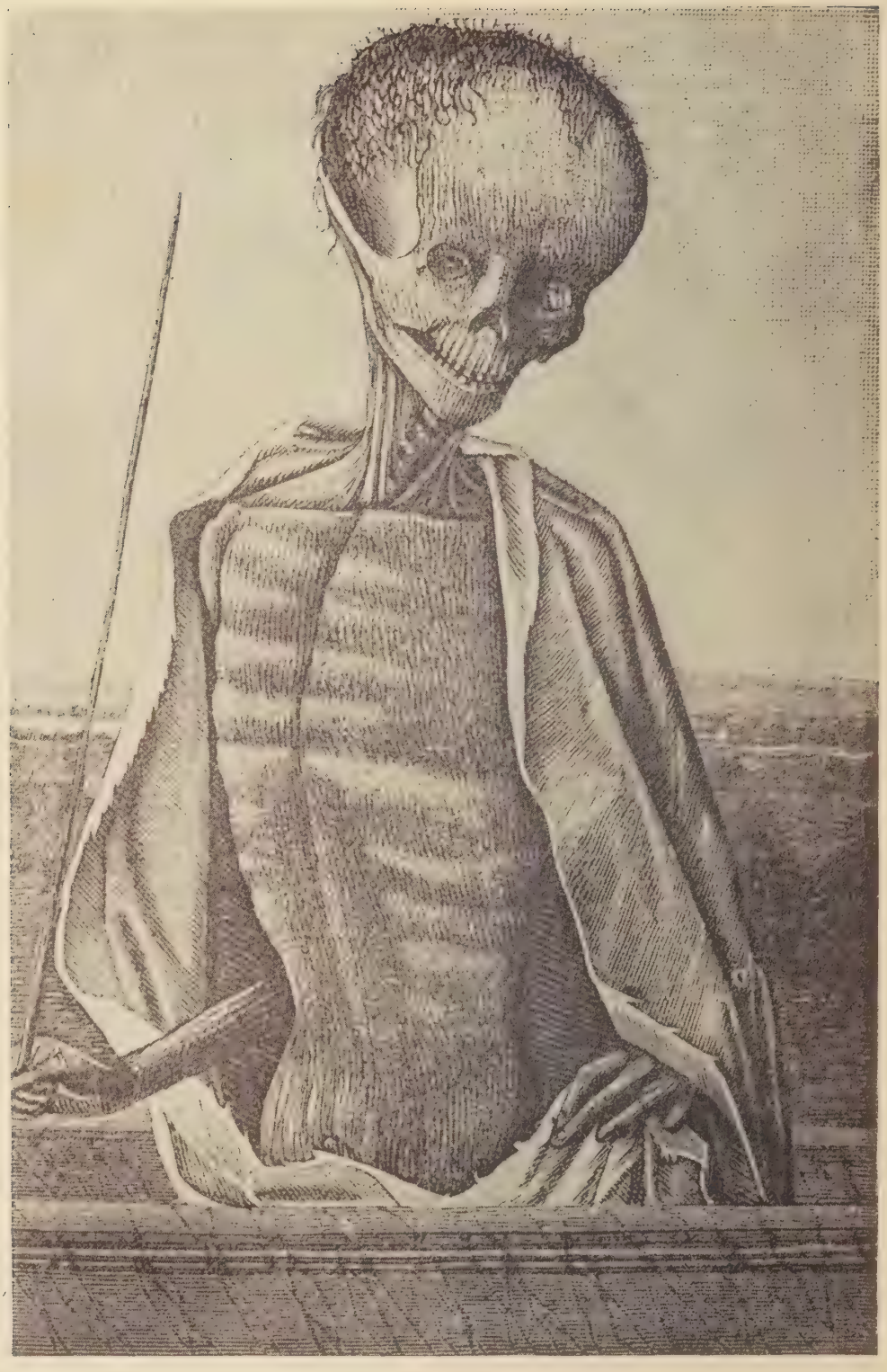
21 — L'amore umano.

22 — Il vaso di Pandora.

23 — Miseria e Morte.

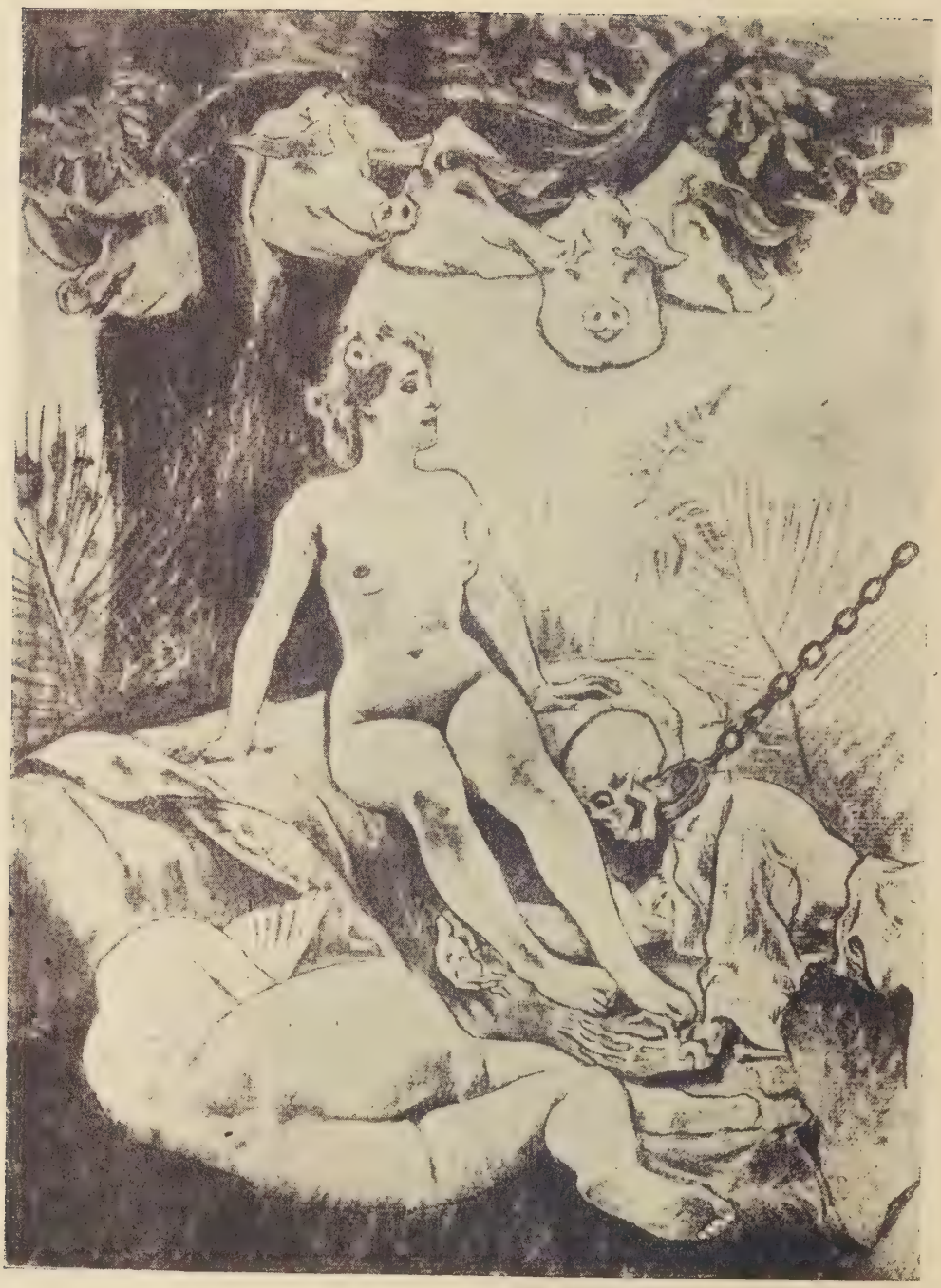
24 — Un'allegoria di Goya.

25 — L'Inferno.



26 — La Morte.

27 — La Morte.



28 — La Terra Promessa.

29 — Il vizio supremo.

30 — La Maga.

CAPITOLO IV.

Il Grottesco lirico

I. Nella lirica originariamente sono fusi ogni posteriore stato d'animo e ogni posizione consequenziale dello spirito, il dramma, la tragedia, il comico, la beffa, la caricatura, la satira, il grottesco per sè stante. La lirica è il momento iniziale, il germe primo di tutta la speculazione fantastica che si può condurre sul mondo pensabile e sul mondo del senso. Il carattere fondamentale, che ne rappresenta il centro di formazione, va cercato nella sua essenza intimamente musicale. Non c'è pensiero lirico che non sia ad un tempo pensiero musicale. L'orientazione dello spirito, nell'istante creativo d'ogni intuizione lirica, nella sua stessa fase ancora inconcreta ed amorfa, è musicale. Lirica e musica sono due linguaggi in apparenza diversi, nei quali tuttavia riecheggia, viva, inestinguibile, palese, la eco del primitivo linguaggio istintivo: quello dei suoni, dei colori, delle emozioni nel loro divenire e non ancora assorbite dal pensiero ragionante.

Il flusso della emozione si rispecchia nel flusso verbale o musicale della espressione; la quale, come una polvere sottoposta alle vibrazioni di un diapason, ne rispecchia la mobilità, il farsi e il trasformarsi incessante. La poesia dei primitivi può esserci di non trascurabile sussidio per fermare questo primo punto. Cito, a modo di esempio, questo breve canto californiano:

« Amica, amica mia, potessi io stringerti fra le mie braccia — amica, amica, potessi io venire da te — amica, amica — io sono venuto da te — amica, amica, tu mi hai lasciato insoddisfatto ».

E chiaro che da esso non traspare nessuna elaborazione ulteriore alla sensazione (intuizione sensibile e emotiva), comunque lo si osservi.

Anche la breve lirica americana, dalla scrittura ideografica, che segue riconferma il fatto:

1. È il mio talento di pittore che fa di me un dio.
2. Ascoltate il suono della mia voce e del mio canto. Esso è la mia voce.
3. Io mi copro, sedendomi vicino a lei.
4. Io posso farla arrossire, perchè sento tutto quello che essa dice di me.
5. Fosse ella un'isola lontana!... Io potrei navigare alla sua volta.
6. Fosse ella ben lungi, anche su un altro emisfero!...
7. Io parlo al vostro cuore.

Il canto del pellirossa Soumuth, infine, che s'immagina ritmato durante l'accompagnamento del cadavere di Gesnip, la moglie di Soumuth, conferma il principio del quale ci occupiamo:

« Soumuth aveva due mogli — una buona e l'altra cattiva — la buona è stata presa — e la cattiva è rimasta.

Oh Gesnip, partita, partita!

Soumuth ha un bimbo — Soumuth ha una figlietta — ma nessuna è rimasta per cuocere loro il cibo — nessuno per sterrare le radici.

Oh Gesnip, partita, partita, partita! ».

Il linguaggio istintivo — emozionale e sensazionale — chiude nel suo nucleo ogni ulteriore sviluppo di espressioni, quindi la lirica e il canto; ma essendo parola, nasconde altresì i futuri *sviluppi logici* non ancor nati, e che solo nella parola e nell'astrazione del discorso logico si realizzeranno; mentre i valori musicali e lirici continueranno a

manifestarsi in quella zona mediana che non è tutta musica e non è tutta parola. Tranne il caso in cui l'elemento fonico-musicale prevalga assolutamente e indipendentemente e si isoli nella frase musicale pura, la legge suesposta si invera senza eccezione.

Se, dunque, dal linguaggio istintivo ed estemporaneo derivano la musica e quella parola parlata che si chiama lirica e che è più prossima alla musica, intrisa di elementi musicali evidenti, essa, come la musica, serberà, fusi nella sua sostanza più vera, i tratti essenziali del linguaggio istintivo.

Quel che bisogna ben tener fermo è che codesto carattere emotivo-sensazionale della frase lirica, di origine non dubbia, procede dal linguaggio istintivo per una via divergente dalla frase speculativamente sillogistica e genericamente logica, la quale tende verso la presunta costruzione definitiva della scienza. Fin dalle origini, c'è un linguaggio lirico-musicale che non ha niente di comune col linguaggio scientifico e razionale: se non che la parola, essendo il nucleo intelligibile del primitivo linguaggio esulato tutto in essa, ha sempre un carattere, un valore d'intelligibilità, che del resto *la frase* lirica (la parola non ha valore che nella frase) riesce il più delle volte a cancellare.

Comunque, resta inteso che da un linguaggio primitivo istintivo (espressione schiettamente subbiettiva e passionale) è derivato, col progresso dello spirito, il linguaggio lirico-musicale.

II. Soffermiamoci ora a osservare la natura profonda e fondamentale della musica. I suoi caratteri potrebbero, a titolo di chiarezza, elencarsi così:

1° La musica (il suono) è una espressione di stati d'animo.

2° Essa suscita nelle zone remote della coscienza immagini eccentriche, ideografie fantastiche, le cui leggi sono quanto mai labili e governate dall'unica legge del Caso.

3° Essa possiede anche un potere evocativo (ricordanze, memorie, reminiscenze); vale a dire esercita un influsso a danno e contro le cancellazioni dell'oblio, dilatando, con una tendenza al limite, la potenzialità della coscienza; e generando uno scambio di materiali e di azioni e reazioni nella coscienza.

4° La musica è inoltre intimamente e saldamente connessa, col suo mondo di immagini, a un complesso di *idee-emozioni*, e di *idee-volontà*, di cui è anzi la rappresentazione sensibile. Volgarmente si intende per musica una certa serie ritmica di suoni. Ma questa non è che l'involucro, la superficie apparente. Sotto i suoni ci sono immagini che li presuppongono, tanto da incorporarvisi, e fondersi in unità con essi. Non ha valore il suono, ma l'immagine sottostante. Beethoven, sordo, è una prova sperimentale del fatto incontrovertibile, e di cui la coscienza individuale e la esperienza ci assicurano.

5° Una legge superiore ad ogni legge ritmica governa inevitabilmente la musica; la legge della *persuasione* che, se ha il suo riflesso fisico, non si manifesta e non risiede totalmente in questo. *L'organo* (*udito*) *stancato ed esasperato dal suono, non è che il lato esterno, sensibile, delle cause ed effetti esercitati dalla musica.*

C'è tutto un complesso di *immagini uditive*, trasformabili in visive, tattili, stereometriche, di peso, di oppressione, di liberazione, di ambascia, che a quella zona del sensorio corrisponde e da essa si origina. Il carattere metempirico e suggestivo della musica è uno dei più importanti per ciò che ci riguarda; tanto che dimenticarlo, o sopprimerlo, potrebbe equivalere a mascherare una realtà dalle sue fondamenta (Jersey).

III. La musica è una rivelazione di *al di là*.

Possiamo ora, almeno per ciò che riguarda la musica, costruirci il processo *intuitivo-espressivo* primordiale del linguaggio istintivo. L'uomo antichissimo, il primo uomo, che fu tale non appena lo spirito fece la sua prima

apparizione nel mondo, si trovò immerso nei fenomeni non appena si destò sotto il primo lampo della coscienza. L'emozione dovè colpirlo, e affrettare il suo essere. Le cose, gli oggetti, il mondo (suoni, colori, odori, movimento) dovettero esercitare su di lui uno di quegli influssi suggestivi di cui parla l'Azam. Fu probabilmente in questo stato che egli cominciò a fruire di quella supervisione, di quella ultrasensibilità necessaria e sufficiente a intuire. L'intuizione, rivelatrice, meravigliosa, stupefacente, generò il bisogno *pedagogico e interiettivo* di esprimerlo. Il linguaggio (*parola, canto, esclamazione, musica, descrizione, ritmo, vaticinio, armonia*) gli sgorgò spontaneamente dalle labbra (Morton Prince).

E musica e poesia, fuse ancora in un sol tutto, fecero la loro prima apparizione nel mondo dell'arte.

Capisco benissimo che tutto ciò può sembrare una mia fantasia a chiunque ha l'abitudine del metro e della bilancia, ingenerando il disprezzo di talune ricostruzioni apparentemente antiscientifiche. Senonchè, spogliando il mio discorso d'ogni espressione ambigua e denudandolo fino all'approssimativo linguaggio comune; sostituendo a *stato distimico* (quello di cui parla Azam) la corrente parola *ispirazione;* a *linguaggio istintivo,* la frase *linguaggio poetico;* a *ultravisione, ispirazione,* tutto il mio discorso perde quell'aria mistica che può sembrare possegga; quantunque a me giova, per ragioni di chiarezza, mantenerlo com'è, nella sua terminologia che aiuta a sviscerare i fatti e non a confonderli.

IV. Ma ognuno deve aver compreso, senza bisogno di insistervi oltre, come anche la *parola–musica,* la poesia, la espressione–descrizione dell'emozione che ha scoperto un *al di là,* debba essere suggestiva e procedente da uno stato d'ispirazione. È pertanto metalogica, alogica, indifferente e trascendente la logica, antiscientifica e prescientifica.

V. Esiste una *realtà superiore,* anzi assolutamente sensibile, della quale può, di diritto, impadronirsi la scienza.

Ma esiste a sua volta una *realtà irreale*, di cui la sensibile non è che un lembo o se si vuole un aspetto, e su cui la scienza nulla può, in quanto dalla scienza rifugge, s'allontana, inattingibile e mutevole; sempre mutevole e in divenire, ironia universale di metamorfosi dinanzi alla pupilla schematizzatrice ed illusa della scienza. È questa realtà, nel suo lato o nei suoi lati di natura antiscientifici, che per essere espressa ha bisogno del *linguaggio* istintivo, lirico, musicale; e, per esser pensata, ha bisogno di una posizione e condizione speciale dell'*io*, che potremmo chiamar volentieri *lirico–musicale*.

VII. Lo stato *lirico–musicale*, è dunque *meta-logico* o *pre–logico;* questo è assodato; se non che, esso non è il solo nè il più notevole dei suoi caratteri.

Ce ne sono degli altri, sui quali giova intrattenerci. Primo di tutti il *sentimento*, l'*affettività*, l'*emozionalità*. Quando con una parola nuova (*liricità*) s'è voluto ringiovanire il vecchio concetto del *sentimento*, non s'è fatto che sostituire una parola a una parola; ma la cosa è rimasta la stessa. Non mi indugerò qui nella discussione dell'*arte–forma*, dottrina che io ho definitivamente superata; senonchè i sostenitori dell'*arte–forma* son dovuti scendere a una transazione, senza di che la loro teoria sarebbe naufragata anche prima del necessario: la introduzione del concetto di *liricità*. Ora noi diamo per pacifico che l'arte, cioè la lirica, senza una vibrazione sentimentale, è inconcepibile, come un uomo senza testa o un oceano senza acqua. Il sentimento e la emozione non sono soltanto lo scandaglio che penetra la frase lirica, e l'avviva; ma, più e meglio, ciò che la concreta, la energia che la libera dell'amorfo e ne fa una entità, un nuovo aspetto del pensiero. Lo sguardo freddo e tranquillo sulle cose non coglie che sagome: quando invece si fa febbrile e penetrante, coglie dalle cose i suoi elementi, li invera, li ingrandisce, li vede vivere, dinamicamente, e li fissa nella frase che esso suggerisce.

Si dice: *non è il sentimento generico che fa l'arte; ma il sentimento e la emozione estetica*. E si dice una sorta di truismo, coerente bensì con una dottrina che ha scambiato l'arte con la tecnica, e che fu costruita sulla indagine della più accademica arte classica e classicheggiante; ma affatto contradittoria col grandioso fenomeno della creazione artistica dei popoli veramente speculativi e poetici. Si denomina difatti *sentimento* generico tutto il complicato ordine di sentimenti che governano lo spirito di fronte al mondo, e che sgorga poi *trasfigurato* nell'arte.

Non si comprende che, quando questi sentimenti siano negati o riassorbiti nel sentimento estetico, anzitutto si fa dell'arte un gioco ozioso; in secondo luogo ci si inibisce perentoriamente di penetrare l'origine prima di qualsiasi opera d'arte e la sostanza metafisica di essa. I facili esteti scambiano, a mio vedere, il sentimentale, il traboccare morbido o incomposto del sentimento, con la emozione, non mai estetica, ma metafisica, interessata, impegnata nello spirito del poeta nel modo più intenso, e che è alla base d'ogni espressione d'arte, senza la quale, anzi, l'arte non è possibile. Chi può dire che sarebbe stata possibile la rivelazione di un'ode di Pindaro, senza la potente emozione mistico–religiosa che agitava l'anima di Pindaro? o la poesia di Shelley senza la *panicità* shelleyana? o la lirica cristiana di Gueran de Liost, con un sentimento tepido di fronte al cristianesimo, la natura del quale, per un gioco accademico, egli nascondesse, e confondesse col dominante sentimento estetico?

Credo che la dottrina della *liricità* male intesa e tirata in campo per forza, senza persuasione, proceda antitutto da una insufficienza congenita a comprendere l'opera d'arte. Le grandi e vere opere d'arte sono le più disarmoniche, le meno equilibrate possibili; quelle dentro cui la emozione germinale si addensa e s'intensifica rompendo da ogni lato la sagoma architettonica, che è una vanità e una tran-

sitorietà in confronto con la verità profonda e speculativa che il poeta sa di dire, non senza tremare nei polsi e nelle vene. Tale è il caso, per citare degli esempi fra mille, di Goethe, di Hugo, di Kipling, di Roland Holst.

VIII. Altro carattere che porta seco, nel *farsi*, la frase lirica, e che appartiene allo *stato lirico*, è l'*immediatismo*. È impossibile osservare il mondo, scoprendone un *al di là*, dominati dall'emozione di fronte al fatto scoperto, senza la immediatezza di contatto con la cosa, e senza far propria la cosa e penetrarla sino in fondo. È una penetrazione fatale; basta però che essa sia arrestata sull'inizio, perchè in luogo di *stato lirico* si abbia uno stato razionale. Accostarsi alla cosa e penetrarla, come dice Bergson, significa effettivamente spogliarsi di sè, della propria limitatezza e spogliarsi nella cosa: viverla, e viverci a fondo.

Nessuna volontà e nessuna esercitazione retorica ci condurranno mai a codesta comunione, che procede unicamente dalle attitudini specifiche di una coscienza atta a trasfondersi di personalità in personalità altrui, senza annullare la propria. Gli umanisti francesi, nella poesia contemporanea, e più di tutti Carlo Vildrac e Giorgio Duhamel, hanno dimostrato come sia essenziale alla visione lirica l'accostamento e la dilatazione dal proprio io nel non-io delle cose.

IX. Ma lo *stato lirico*, a differenza di quel che Nietzsche ha scritto, è dionisiaco, quanto lo *stato tragico*. Laddove il tragico però sente il *tumulto* cosmico, il lirico ne sente il *divenire*, il flusso, il perpetuarsi.

Si stabilisce in tal modo un rapporto fra l'io e la natura, il quale vuol esser messo in miglior rilievo, anche perchè, nelle età diverse della storia, la lirica sembrò assumere caratteri diversi, e diversamente fu condizionata e generata da uno stato non esattamente identico a quello che sto descrivendo.

Si danno tre momenti, nella storia della poesia, e quindi dello spirito, che sono singolarmente rappresentati:

a) *da una manifestazione di poesia ingenua, in cui predomina una profonda armonia fra l'io e la natura.* La realtà è *vera* per i sensi e per lo spirito, il quale penetra oltre le sagome e riconosce un'altra realtà. Ma, contemporaneamente, afferma in sè e per sè codesto grado di ultrarealtà; cosicchè di pari misura si accrescono le esperienze sul *non-me* e sul *me*. Non c'è ancora contradizione fra ciò che appare e ciò che è. Ci sono soltanto piani diversi e solo più profondi di essenze. Lo spirito crede ingenuamente tanto ai piani superficiali, quanto ai nascosti. Prevalgono i modi di apprensione della realtà emotivi, pratici e mistici, promiscuamente: la suggestione, la imitazione, il contagio emotivo, la immaginazione, l'impulso sociale, la paura religiosa. Il concreto domina, l'astrattezza è affatto ignorata.

b) *da una poesia sentimentale o, come Schiller la chiamava, romantica.* La natura si distacca dall'io; fra essa e la coscienza del contemplante si interpone l'empiria. La parentela mistica si abolisce; le cose si geometrizzano, si isolano, si irrigidiscono, si chiudono in sè. Una sorta di disequilibrio si fa nello spirito che brancola e si riconosce solo. Durante la fase eroica e primitiva, si mossero e si successero in lui fantasmagorie continue, immagini che si accavallarono e si distrussero senza posa. Ora, il bisogno di scendere ancora in fondo alle cose diventa angoscioso. L'occhio aperto alla fenomenologia non riconosce che immobilità statiche e impenetrabili, simboliche. E allora si esercita sui simboli. Cerca di là da essi e in essi il suo ideale, il suo *Paradiso perduto*, fantastica, cade nel nulla; e crede, fantasticando, di creare dal nulla. In sostanza, in questa situazione del suo necessario processo, esso ha non creato, ma scoperto il simbolo nelle cose; e nel simbolo una significazione che precedentemente ignorava. Ha fatto un passo avanti nella conoscenza; in quanto la realtà sensibile gli si è appalesata nella metafora universale. Il mondo, speculato un tempo ingenuamente, ora è

speculato con febrile affanno; ma è più ricco, più profondo, sebbene sembri ostile e irrigidito. La tentazione nascente del pensiero scientifico sta dentro la fronte del poeta e gli suggerisce: « Tu non vedi ». In verità, egli vede, rivela e sa che le profondità del suo spirito gli mostrano il fondo. Egli presta, quando può, codesto fondo ai simboli delle cose, e li umanizza, li vivifica. Non se ne avvede ancor bene. Occorreranno nuove esperienze perchè del tutto egli prenda esatta conoscenza. Per ora esala la sua tristezza indicibile, e aspira contemporaneamente a quella conoscenza (che ignora di possedere e di fruire) e alla morte, alla estinzione. La vita è giudicata inutile e dannosa, o tormento senza scopo. Siamo a Byron, a Leopardi, a De Musset, a Laforgue, alla poesia romantica, il cui risultato apparente è il pessimismo; e il cui valore reale è la espressione dei mille simboli del mondo nell'opera d'arte, la interpretazione inconsciente della realtà in virtù di una soprarealtà veduta senza coscienza della visione stessa.

c) *da una poesia che unifica e fonde il carattere ingenuo della prima e il carattere romantico della seconda; le due posizioni, le due esperienze, i risultati e i metodi di ambedue quelle.* È la poesia contemporanea. Gli *immaginisti* americani come Amy Loewell, i poeti bergsoniani come Proust, Pegouy e Paul Valery hanno realizzato la fusione, creando una poesia nuova, una lirica complessa e semplice, insegnando che c'è una posizione spirituale, uno *stato lirico* di cui nel passato non era stata fatta nessuna esperienza, e se ne ignorava la possibilità. Se oggetto dell'arte è cogliere la realtà nel momento del suo farsi, del suo apparire, del suo primo emergere di là dal fenomeno, non appena questo sia stato fissato, rimuovendo ogni intellettualismo gelidificatore, classificatore, raziocinante, Proust, Pegouy e Valery, realizzano questo, dando per di più la immagine icastica della intelligenza nella sua prima fermentazione, nel suo primo manifestarsi di fronte alle cose. Oscillano in una zona intermedia fra i due confini, della ingenuità e del

pathos romantico simbolizzatore; zona in cui la materia poetica, la realtà intuita, si stacca dalla sensazione, ma non si profonda nella zona del concetto. In codesta poesia si muovono esistenze senza attributi, emozioni obbiettivate in fuggevoli analogie, fugacità che rifuggono da qualsiasi immagine statica; c'è un'eco e un riflesso, insomma, del *divenire lirico*, da cui scaturisce quella catarsi di cui ho parlato, e che la poesia contemporanea riafferma nella lirica dopo il dramma romantico interiore.

X. E qui torna in acconcio ribadire un mio principio che viene ad essere anche su questo terreno dimostrato: l'attività dello spirito in nessuno dei due casi in cui si risolvono tutte le sue possibilità, nè teoricamente nè praticamente, realizza pienamente il soggetto. L'attività cosciente che l'incosciente determina — il comportarsi teoretico dello spirito — genera intuizioni, pensieri, osservazioni che intuiscono, pensano, osservano la produttività della ragione inconsciente, senza mai tuttavia giungere al suo fine: l'assoluto.

L'attività inconsciente, determinata dalla coscienza — il comportarsi pratico dell'*io* — trasforma bensì la inconscia realtà del mondo nel libero lavoro della moralità individuale e del progresso storico; ma il suo scopo, egualmente, si perde nell'infinito. La realizzazione piena di tutto l'*io* è possibile soltanto mediante l'attività *cosciente–incosciente* in cui s'identifica l'arte, alla base della quale troviamo il *genio lirico*. Nella finalità del *creare* e del *rivelare* dev'esser ricercata la più alta sintesi di tutte le attività dello spirito. Ond'è che l'arte appare definitivamente, sotto quest'angolo visuale, una vera e superiore manifestazione metafisica, un *organum philosophiae*, mediante il quale è possibile conoscere l'*al di là* della cosa, il suo ritmo sovrasensibile, la sua forma nascosta, e tutte le *possibilità* che questa forma nascosta può realizzare. L'arte, in genere, e il *genio lirico* onde essa s'attua in origine, sorpassa il reale apparente, viola le leggi apparenti della natura sensibile in

nome e col diritto di una piena libertà sperimentatrice di forme, e di una superstruttura che si affina tanto da disperdersi nel pensiero astratto. Valery, sopratutto, ci insegna come, con quale tecnica nuova, e con quale sensibilità raffinata, sia possibile questo connubio fra *ipo-concetto* e *super-sensazione*, per cui è possibile all'esperienza contemporanea di approfondire alcune verità che altrimenti rimarrebbero lettera morta.

Io non discuto i mezzi, poichè non parlo esplicitamente di estetica generale, ma di un particolare problema di estetica circoscritto ad alcune manifestazioni d'arte. Tuttavia non posso tacere che, dove da qualcuno si parla di soppressione assoluta della ragione, di *sviluppo dialettico* nella lirica e nell'arte, non si dice, in sostanza, cosa diversa da ciò che io sto dicendo. La preoccupazione sillogistica che mutila e immobilizza la realtà, è effettivamente ciò che deve esser rimosso fra lo spirito speculativo e le cose, ma non la trasfusione delle possibilità ragionanti al di fuori o al di sopra degli schemi logici nella sostanza mobile della intuizione. Ciò che genera l'interesse nell'arte non è già il singolare in sè e per sè; ma il singolare che diviene, o appare, o sta per essere forma, veicolo, espressione della *Volontà* e dell'*Idea Assoluta* obbiettivantesi o sostantivantesi. Il germe della *Idea*, della concettualità, come è contenuto nel nucleo dell'originario linguaggio istintivo, così si nasconde in ogni linguaggio musicale e in ogni linguaggio lirico.

Il progresso, comunque pensato, è un concetto impensabile. La storia, cioè il divenire inarrestabile della Natura e dello Spirito, non mostra, a chi sappia comprendere, che la sublime passione della Volontà e della Idea assoluta di vivere in apparenze e in forme sempre nuove. Anche per questo riguardo l'occhio che coglie codesta verità è sostanzialmente apollineo, speculativo, trascendentale.

XI. La ineccepibile verità che poesia, cioè arte, lirica, sia un'operazione mentale elementare e nel tempo stesso

complicata e delicata, ha promosso una teoria grossolanamente ingenua; la quale, fingendo di non accorgersi della complicatezza e delicatezza dell'atto poetico, ma tenendo mente soltanto alla sua elementarità, fu dal Pascoli concretata in una espressione che ha fatto fortuna: la teoria del *fanciullino*. Liberate — dice codesta falsa dottrina — la vostra coscienza di tutte le acquisizioni culturali, ambientali, scientifiche, filosofiche e guardate il mondo, la storicità, con l'occhio di un fanciullo, di un semplice. Quello sguardo sorprenderà la natura e le cose rinverginate; le vedrà non più quali la nebbia ingannevole della cultura e dell'attività speculativa ha deformato, ma come sono in realtà. Non occorre altro per generare la poesia se non questo tornare a ritroso nel tempo. La freschezza delle prime impressioni tornerà ad arridere alle nuove, recenti e attuali dell'uomo adulto.

Niente in tutto ciò che possa prendersi sul serio. Se non che, come codesta teoria è stata dopo il Pascoli ripetuta e tolta a principio da molti nel magistero di un'arte frammentaristica e puerile, intollerabilmente melensa e scimunita, val la pena di discuterla con ragioni esplicite; tanto più che essa sostituisce alla speculazione dialettica la libera attività sensazionale. La qual cosa sembrerebbe farla aderire ai nostri fondamentali principî dell'*irrazionale*.

Le ragioni dunque che militano contro il *fanciullino* sono le seguenti:

1° La visione del *fanciullino-vero* è fresca e ignorante; mentre la visione del *fanciullino-uomo* è *artificiale, arcadica, voluta,* ragionata, preordinata, logica. Chè, anche quando tale non sia in apparenza, il ragionamento pregiudiziale che la *vuole* e la impone, e poi la critica nei suoi atteggiamenti precettistici, vi si nasconde o si proietta nella sua essenzialità razionale. Altra è effettivamente una immagine bambinesca, e altra quella di un bambino-grande; l'ingenuità che ignora non si può confondere con la ingenuità che pretende d'ignorare. Quest'ultima si chiama

preziosismo, pastorelleria, preraffaelismo. Il rifabbricare in sè la ingenuità del fanciullo è, in una parola, un processo decadentistico. La vera poesia non ha niente a che fare con esso, essendo per sua natura spontaneità, visione ingenua e sincera.

2° Il poeta è colui che sa incarnarsi in tutte le transitorie personalità fantastiche; anzi è poeta solo in quanto sa siffattamente incarnarsi.

Shelley vive la vita della Sensitiva; ma vive anche la vita di Beatrice Cenci e di Alastor che di speculazione in speculazione ha toccato la soglia dell'Invisibile, o di Prometeo o di Queen Math, o di Satana. Kostenniemi, che è uno dei più grandi poeti viventi della Finlandia, è la voce della Natura, del suo paese, dell'anima etnica, del popolo, il gelo del suo pessimismo e il dolore delle stirpi, l'aspirazione al bene, alla felicità e la rinuncia imposta dal Destino all'anima che desidera. Swinburne è fato, legge morale, legge religiosa, storia, natura, spirito e senso, a seconda che il suo essere si affisi in una direzione o in un'altra. Ora perchè tutto ciò sia, e tali incarnazioni siano possibili, è necessaria, oltre quella ingenuità di cui parla, con più profondo buon senso, Orazio, una somma di esperienze profonde, attive, pronte a svegliarsi e ad agire.

Il fanciullino, sotto questo riguardo, resta in verità un perfetto schema di inetto, a cui nulla è possibile se non balbettare esclamazioni e luoghi comuni, che sono la negazione essenziale d'ogni rivelazione. E aggiungerò in proposito che tra il fanciullo — o *fanciullino* — e il primitivo, non toccato ancora dalla civiltà, che comincia a pronunciare le prime espressioni del suo spirito avido di conoscenza del mondo, corre un divario enorme; in quanto il selvaggio in codeste condizioni è una somma di esperienze numerosissime e una personalità trasformabile in tutto ciò che di vivo la religione, il mito, la superstizione, la lotta per la vita gli hanno insegnato esistere, e gli hanno depositato nell'anima, allo stato sia pure rozzissimo, sche-

matico e unilaterale, di conoscenza irrazionale del mondo empirico. Il selvaggio è sempre un adulto. Mente confusa ancora, intuizione fallace e pensiero che tentano di trascendere le apparenze, costruendo delle sopra-strutture, ogni volta che in realtà egli pensi o percepisca le cose.

Il *fanciullino*, presso di noi popoli civili e con una educazione di collegio nelle abitudini, con una morale cristiana appresa fin dai primi balbettamenti e intendimenti, sprovvisto di fantasia, di attitudini *poetiche*, resta sempre una debole mentalità, alla quale è inutile tornare, a meno che non ci si proponga quale modello di poesia l'istupidimento e il vaniloquio aggraziato di una porcellana di Watteau.

3° Da ultimo, se è vero quanto in modo incontrovertibile ha stabilito Adriano Tilgher, esser necessaria all'artista la conoscenza concettuale e razionale dei problemi del suo tempo, la dottrina del *fanciullino* cade senz'appello per una terza e solidissima ragione.

Vero è che anche Tagore ha parlato di un *fanciullo nascosto*. Ma il *fanciullo* di Tagore è altra cosa; è l'io più vero, l'io profondo che si manifesta e si rivela in cospetto degli alti doveri e degli alti pensieri umani. Comparate i dieci volumi di liriche del poeta bengali con le vacuità di qualche rimatore che abbia caro il suo *fanciullino* e constatate la incalcolabile differenza.

XII. Dalla idea generatrice del *fanciullino* è nata anche quella forma di pensiero poetico che fu battezzata *dadaismo*. Altro sviluppo ebbe però, se non l'arte effettuale (ridicola e misera cosa per lo più), la teoria estetica dei dadaisti, sulla quale si potrebbe fare assegnamento per un'opera di bellezza in effetti nuova e veramente rivelatrice. Non si tratta più, in definitiva, del vaniloquio puerile del pascolismo; ma di una confidenza assoluta, religiosa, in ciò che essi chiamano *istinto* (intuizione – sensazione *pre* o *metalogica*); di un ritorno dello spirito e della fantasia verso gli esordi della sua infanzia (infanzia filo-

genetica e non autogenetica) affinchè essa ritrovi il senso del *reale-vero* superando il *reale-artificiale* della ragione dialettica; di un affidamento dell'io, all'unico *organum* della verità, la intuizione; trascendendo il pensiero che pensa per regole; riaffermando i diritti della *assurdità* (caso, processo alogico della Natura, divenire, di forme che sfuggono alla Legge); e creando, quale rapporto fra le sensibilità e la cosa esteriore, la *plus-cosa*, cioè il simbolo.

XIII. Il bisogno di conoscere, di afferrarsi ad alcunchè di trascendentale, sollecita l'uomo verso il simbolo, il quale è già un *al di là* significativo, intensificato dalla musicalità del ritmo in esso essenziale e del ritmo ond'esso è pensato e detto. Il simbolo non è mai la realtà in sè, e per sè, ma è una approssimazione e una limitazione. Lo sforzo veramente faticoso e tenace dello spirito verso il Limite, l'Infinito assoluto, l'Irraggiungibile, è rappresentato nella storia del pensiero umano dai numerosi simboli che ne percorrono e ne occupano tutte le direzioni. Il simbolo è un pensiero che vuol sfuggire alle esigenze logiche, ma nel tempo stesso vuol pensare per conoscere. È il tentativo di una esperienza. Nessun apparecchio fotografico potrà mai riprodurre sulla lastra impressionabile il simbolo; segno che esso non è l'apparenza sensibile ma qualcosa di trascendente, di al di là dall'apparenza empirica. Tutta la vera poesia lirica è simbolo o simbolizzatrice. Tutta la vera poesia lirica è una speculazione di ciò che sta, o sembra, di là dai fenomeni. Poichè essa è una vera serie d'immagini e nessuna di queste ha il suo corrispettivo nella realtà sensibile, in cui domina un altro ordine e un altro ritmo, così essa è una creazione compiuta con gli elementi o sugli elementi delle cose, quando queste siano veramente significative. In un senso strettamente idealistico si potrebbe dire che la natura, che come non-io assolutamente non esiste, aspira ad essere, a porsi, sempre più necessaria allo sviluppo e all'essere dell'*io*, nelle immagini irreali del

poeta, le quali sgorgano dalla sorgente dell'universale *genio lirico*.

E si potebbe anche in altro senso affermare che, nella storia dello spirito, null'altro che la immagine lirica può definire ciò che altrimenti rimarrebbe amorfo, incoerente, fluttuante, senza una precisa realtà organicamente costruita e vitale, in quanto la immagine, per la sua qualità di metafora, è già una interpretazione delle cose e del mondo. La immagine lirica ha perciò un valore interpretativo e sperimentale, che della realtà non si serve se non per combinare alcuni frammenti sensibili che le abbisognano, alcuni equilibri e colori di cui non può fare a meno per estrinsecarsi (Bergson). Qui non si deve confondere la immagine dinamica col pappagallismo (*psittacismo*) immaginifico del discorso comune o della poesia retorica delle accademie.

XIV. La lirica, come stato d'animo, è una serie d'immagini che possono esaurirsi in un tempo infinitesimale, come possono prolungarsi all'infinito. Non è il numero che conta per essa, ma il fatto del moto.

Impossibile è il più delle volte scoprire, limitandolo, dove esso cominci e dove esso finisca. Anzi, la limitazione, la segmentazione è già una possibilità che rinnega la vera lirica. Certe composizioni togate, stucchevoli e rifinite come statue di gesso, che fanno bella mostra di sè specialmente nella storia della poesia classica, non sono lirica, ma eloquenza; ed hanno uno scopo persuasivo, didascalico; impasto eterogeneo di alcune immagini sorprese a caso e di ragionamenti praticamente pedagogici. Noi rinneghiamo tutto ciò, e non intendiamo discuterne anche per la buona ragione che tutto ciò rinnega la vera natura e la sorgente originaria della immagine lirica.

La immagine è un simbolo: non tanto della cosa, quanto della cosa + pensiero. Questo è sempre in funzione di quella. Per modo che, dicendo immagine, si dice

ciò che il pensiero fa, come il pensiero si comporta nel momento poetico che coglie e sviscera la cosa.

La conclusione è che la immagine (*cosa + pensiero*) non è più cosa nè pensiero; ma *immagine*, un'entità nuova. Voler cercare dunque il verisimile, nella lirica, nello stato lirico, nel prodotto del pensiero lirico, equivale a voler cercare l'impossibile già negato per assioma ed escluso per natura.

Ond'è che se la immagine è *non-verosimile*, *non-verosimile* (sempre nel senso comune della parola) sarà l'intera concatenazione, la serie.

Trattandosi di una serie in approssimazione alla *realtà-reale*, la serie delle immagini significherà il trapasso da una ipotesi all'altra, dalla meno comprensiva alla più comprensiva, formulate in rapporto alla cosa. Le possibilità di codeste ipotesi sono infinite. È perciò che la *serie* non ha principio nè fine. Basta un *colpo* misterioso perchè s'inizi; e una pausa, una stanchezza, un momentaneo distendersi dell'io o prender respiro, perchè la *serie* cada e s'arresti. In verità è cominciata da un punto indefinibile e ha cessato in un altro punto, indefinibile e imprevedibile. Operazione costruttiva, ingegnosa, esercitata sulla irrealità (= il più reale), essa stessa è una irrealtà che non corrisponde ad alcunchè del vario mondo delle apparenze. Metafisica dell'individuale, essa s'è prodotta sul fantasma dell'individuale metafisico. Nessuna verisimiglianza, dunque, in senso stretto e comune.

XV. A qualche cosa — si dirà — codesta *serie* deve però corrispondere; non si pretenderà che sia l'arbitrario, il casuale, il capriccio, dato che si ammette nel contempo che adempia a una funzione rivelatrice ed esploratrice.

Ed è effettivamente così. Come metodo, nessuna ragione perchè esso somigli ad alcunchè di analogico; come processo psichico, è fatto che ripete i medesimi caratteri del sogno.

Non per nulla, qualche pagina avanti, parlando del carattere di supervisione della musica, ho insistito nel mettere in rilievo i valori suggestivi del linguaggio istintivo, e implicitamente della lirica e della musica stessa.

La *serie* è una metamorfosi di atti sensibili, di forme visibili, in simboli, vale a dire in immagini, emergenti dal nucleo della coscienza la quale, indagando la cosa, ricompone in altre apparenze l'apparenza stessa: ma in apparenze, come ho detto, più prossime alla essenzialità nascosta che a qualsiasi sensibile apparente. Quali siano i fattori determinanti della immagine, che è sempre un prodotto irrazionale volta a volta diverso e nuovo, non è difficile dire: l'emozione, il pensiero raziocinante, ma sciolto dai legami logici, la sensazione più posta che subìta, attiva e non passiva. Sotto questi tre atti interiori, lo spirito, anelando ad una verità, ad una scoperta, si mette a riflettere, a giudicare *per immagini, per simboli;* va nelle loro direzioni, obbedisce loro, poichè obbedire qui significa scendere a fondo e toccar l'indistinto da cui la cosa si crea.

Una sorta di bussola sta tuttavia dinanzi allo sguardo dell'esploratore: la emozione, che indica al lirico i più adatti punti di vista.

XVII. La lirica è, dunque, per tutto il fin qui detto, un'indagine rivolta con metodi irrazionali sull'irrazionale, un superamento delle forme organizzate, sensibili, volto a raggiungere l'*al di là* nella forma; l'*apollineità catartica* che specchia in immagini emozionali il *divenire* sempre uguale e tocca la sostanza della Volontà centrale, della Cosa in sè; non ha riferimenti con la realtà se non ed in quanto si vale di parole, le quali fatalmente serbano nella loro compagine la risonanza di significati logici usuali, pedagogici e scientifici.

Pertanto è un *grottesco*. E *grottesco* di sua natura, nè potrebbe essere altrimenti; chè ove non fosse, non si avrebbe la lirica vera e propria, ma una maschera di essa, un qualcosa di simile, in apparenza, ma di profondamente diverso.

Chi legge, per esempio, certe *Odi Barbare* di Carducci (poniamo *Cadore* o *Piemonte*) costruite secondo il gusto classico, dialettiche, sillogistiche, mascherature di un pensiero volgare sotto le gale, pur preziose, delle immagini qualche volta perfette; e subito dopo la *Laus Vitae*, si accorge che le *Odi Barbare* sono un controsenso lirico, sono sentimento ancora, eloquenza, oratoria; ma non mai visione dell'*al di là*, esplorazione delle forme sensibili, illogicità *poetica* che ha trovato la direzione di una corrente e a quella s'è abbandonata tutta intera.

Molto bagaglio rettorico (e magari rettorico di prim'ordine) che va sotto il nome di lirica, dev'esser catalogato fra altri ingredienti letterari. La lirica vera, come la tragedia vera, si trova qua e là disseminata nei secoli, raro e profumato fiore che sorge miracolosamente e si nutre dei succhi di un *humus* metafisico. Nè con ciò intendo dire che una poesia lirica debba dar fondo all'universo. Ho più d'una volta citato Duhamel. Duhamel è il poeta della sensazione, dell'attimo, come Laforgue e, in misura diversa, Amy Loewell. Ebbene essi sono tre lirici possenti, nella loro apparenza di gracilità, nutriti di linfe che solo da un suolo metafisico salgono in alto.

XVIII. Gran parte di quell'altra poesia — che è eloquenza e didascalica — potrebbe esser denominata *psittacismo lirico*. In essa le immagini e il loro complesso sono decadute a puri simboli verbali. Mentre l'*immagine-simbolo* della cosa è una *nozione*, l'*immagine simbolo-verbale* è una *notazione*. Allorchè si specula, si pensa o si parla per notazioni, si nega implicitamente ogni tentativo di esplorazione, ogni propria personalità, ogni intendimento metafisico; si son chiusi gli occhi sullo spettacolo irrazionale, per aprirli sulla realtà empirica senza alcuno stimolo alla conoscenza; ci si è proposti di *persuadere*, non di *persuaderci*; di *compilare*, non di *ricercare*.

XIX. Parrebbe che contro tutta questa nostra concezione della lirica dovesse elevarsi, in contradizione, la

poesia del *poeta-natura;* il poeta della trasparenza e della naturalità faunesca e sensuale, aderente alle cose, dell'animalità primitiva che cancella lo spirito. Ma sarebbe un errore. Il *poeta-natura,* niente spirito e tutta animalità, non esiste, nè è mai esistito. Il *poeta-natura* faunesco esiste invece ed esistè specialmente in passato. Certe incarnazioni di D'Annunzio giovanile, quasi tutta la lirica amatoria romana, gli erotici latini del Quattro e del Cinquecento italiano, stanno a rappresentarne le manifestazioni più importanti.

Senonchè è necessario porre anzitutto una pregiudiziale: lo spirito contemporaneo presuppone e sente gli interi cicli delle esperienze passate gravare su di sè come una eredità inamovibile che non può non sussistere, se questo nostro spirito autocreantesi sussiste. Noi possiamo del passato essere *ingenuamente memori,* non mai dimentichi. Ciò significa che non è possibile annullare in sè la sostanza che depositò negli strati della nostra coscienza la tradizione per volontà od arbitrio.

Ond'è che il *poeta-natura* è oggi un'eccezione. Ci sono più che dei veri *poeti-natura,* dei momenti, nella vita di un poeta, in cui questi *è natura.* Ma sono momenti, come D'Annunzio insegna. Il passato, più giovane, meno gravato di reminiscenze secolari, diede, invece, *poeti-natura* nella loro interezza, caratteri tutti d'un pezzo.

Chiarito ciò, si consideri che il *poeta-natura* è uno spirito primitivo ma pieno, una coscienza che ripete in sè il processo della *poesia ingenua* nella sua fase iniziale: riecheggiando le note irreali di un'armonia indissolubile fra l'io e il tutto. Egli non esplora l'intimo della cosa ma vive intuendolo, e lo riproduce preterintenzionalmente, obbedendo a una legge fondamentale del grottesco enunciata a principio. Questo basta perchè egli non sia già più alla superficie, ma nel profondo, dello spirito e delle apparenze. Apparenze, del resto, solo in parte; perchè, togliendo gli attributi antropomorfici prestati ad esse, re-

sta l'emozione, il ritmo vitale, la creatività dell'io, che fa sorgere dal nulla il quadro variopinto della empiria.

Il *poeta-natura* non nega dunque ma riconferma la nostra dottrina.

XX. La riconfermano anche gli ultimi espressionisti, i quali sostengono che l'arte in genere non può essere una riproduzione, sia pur selettiva, della natura (tutta la natura, e l'uomo fisico e spirituale); ma la creazione di *una natura irrazionale*, costruita con gli elementi sensibili, tale da esprimere ciò che la cosa reale nella sua mobilità nel tempo, nella sua transitorietà, non può esprimere. *La natura della cosa* dunque, o il suo essere, il suo nucleo nascosto, la sua vitalità esasperata al massimo grado, ecco la materia e la contenenza dell'arte, secondo l'espressionismo. Una esplorazione metafisica del mondo, il cui principio è diverso dal nostro, ma che nella conclusione coincide.

XXI. Resta in questo modo confermato che delle due posizioni che lo spirito può assumere di fronte al *divenire* universale (la dionisiaca e l'apollinea), anche l'apollinea, una volta realizzatasi in una espressione d'arte, conferisce a questa tutti i caratteri che abbiamo riscontrati nel grottesco.

Grottesca è quindi anche la lirica, oltre che la tragedia e tutte quelle altre manifestazioni d'arte che più strettamente son memori dei loro valori metafisici.

31 — PRAMPOLINI : *Argiuna.*

32 — PRAMPOLINI: Figura.

33 — PRAMPOLINI: *Il Solitario.*

34 — Prampolini: *Il padre.*

35 — PRAMPOLINI: *Il Genio della Foresta.*

36 — PRAMPOLINI: Immagine a rette e curve.

37 — I barbari.

38 — Battaglia di Alessandro coi draghi.

CAPITOLO V.

Il Grottesco apparentemente vuoto

I. Quando dalle manifestazioni piene e mature si passa a studiare alcune altre forme che suggeriscono più facilmente l'idea di *arabesco*, di *elica ornamentale*, di *fregio compìto*, si è spesso indotti a ritenere queste ultime *forme oziose e stravaganti;* prive di un pensiero vitale; alcun che di simile a quelle macchie che la umidità genera sui muri, e di cui parla con ammirazione ed entusiasmo Leonardo. Bisogna soffermarsi a considerare anche queste forme; ed io credo che non sia male anticipare la conclusione: all'infuori di qualcheduna, che possiamo legittimamente dir malata, europea, prodotto di pura fantasia grafica, esse sono quasi sempre o dei *criptogrammi* che più profondamente nascondono un pensiero animatore; o delle espressioni di un pensiero di cui s'è perduto il significato, antico, remoto, irrigidito; forme mimetiche o sviluppi fantastici suggeriti da una emozione ignota a noi che, intellettualmente o criticamente, noi non riusciamo a rintracciare. Ciò che noi diciamo *grottesco vuoto* si riduce a poche forme che si contano sulla punta delle dita.

II. Pertanto non bisogna cadere in un primo errore, che è quello dal quale conseguono tutti gli altri: *l'errore del punto di vista*. Occorre prender posizione esatta, sì da scorgere nella totalità l'oscuro panorama storico e culturale che sta attorno all'opera che noi prendiamo ad osservare. Due gruppi si compongono ben separati fra loro,

ed omogenei: quello dei prodotti *originali* e quello delle *imitazioni*. Imitazioni, s'intende, in senso largo, perchè si può anche trattare di prodotti spontanei creati sulla linea, sulla direzione degli originali. Confondere gli uni con gli altri equivarrebbe a rinunciare a comprendere. Perciò in un primo tempo io mi indugerò soltanto sui primi, gli originali.

III. Rappresentano essi un materiale abbondantissimo nel quale la scelta esemplificativa si rende difficile solo per l'immenso numero di esemplari che ci si trova a portata di mano. Il Reinach ha pubblicato una raccolta di disegni litici di straordinario interesse: il Du Puys, un'altra raccolta d'incisioni, idoli, fregi, feticci, ecc., appartenenti agli Atzechi precolombiani; William Cohn, disegni, statuaria, scultura minore degli Egiziani; il Grosse dei Persiani; il Kumel 154 tavole di miniature islamiche; il Briton del Perù. E non fanno difetto allo studioso riproduzioni d'ogni genere dell'arte negra, gialla e rossa.

Ora, osservando tutto ciò, ci accorgiamo immediatamente di un carattere che ha tutta quest'arte remotissima e primitiva; essa è religiosa, e perciò è simbolica, nasconde un pensiero, una intenzione, un *al di là* dalla forma, ha significato mitico. Rappresenta il dio, il feticcio, l'essere soprannaturale, miracoloso, onnipotente che si manifesta nella forma d'arte costretta. Come potrà avvenire questa manifestazione? A meno che non ci si trovi nell'ambiente di pensiero in cui si sviluppò l'arte romana e l'arte rinascimentale, la finitezza dovrà esser tenuta un impedimento alla piena espressione della divinità. Per conseguenza, alla figura antropomorfa o teriomorfa si aggiungeranno degli organi, delle appendici, dei rilievi, delle moltiplicazioni di membra che in qualche modo suggeriranno l'idea del dio, approssimativa, con la sua potenza di Causa e probabilmente gli effetti maggiori, simboleggiati, che da essa promanano. Ricordiamo che l'arte primitiva, e in genere l'arte non classica, non è schifiltosa nel rappresentare

in forme sensibili il pensiero astratto che fa parte integrale di tutta la intuizione dell'artista pedagogico. L'arte primitiva e l'arte non classica ignorano le quisquilie e la sofistica della estetica moderna, e non può conciliarsi con la tirannia della precettistica romano–rinascimentale. Questo, almeno, è quanto ci suggerisce il senso comune. E non sarebbe già trascurabile argomento; ma sufficiente a una dimostrazione che conclude mercè valori di fatto, esperienze incontrovertibili, uso e sfruttamento di materiali che valgono più di ogni ragionamento.

IV. L'arte religiosa primitiva nasce da una mentalità governata da leggi sue proprie, animata da una fede, sorretta da una scienza e nutrita da una superstizione: errori quanto si voglia, ma non perciò verità meno evidente per chi ci ha creduto.

Una fede che riabbraccia le minori credenze nella sua cornice generalissima è quella relativa alla Causa; ed è affatto diversa dalla nostra fede circa lo stesso problema metafisico.

La causa è ciò che produce il suo effetto. Senonchè, mentre il nostro pensiero ammette che, *cessata la causa, debba cessare automaticamente l'effetto, la mentalità primitiva oltrepassa questa conclusione e crede che, cessata la causa, non cessi l'effetto.* In più brevi parole, il concetto di causa presso i primitivi è ancora una intuizione fantastica, allegorica, non ascesa nella zona del puro raziocinio. Noi immaginiamo il vento come causa delle onde del mare; ma il selvaggio e il primitivo, anche quando sappiano ciò, non riflettono e non giudicano, che le onde cesseranno col cessare del vento. Immaginiamo ancora il primitivo dinanzi a due manifestazioni diverse di un medesimo oggetto, generate da cause diverse: una conchiglia viva sulla riva del mare e una conchiglia fossile rinvenuta sulla cima di una montagna. Noi pensiamo che una condizione determinata (Causa) potrebbe sempre porre, ove si avverasse, la conchiglia viva nello stato della conchiglia fossile.

Il primitivo pensa invece che la conchiglia viva, potendo cambiare di sostanza, è divenuta, *per caso*, la conchiglia fossile. Si scopre di leggeri che di codesta causalità ridotta non fanno parte le categorie temporali spaziali, ecc., che completano invece il concetto di causa come noi la pensiamo. Altro esempio: causa della pianta è il seme. Il primitivo *vede* nella pianta non la evoluzione del seme; ma alcun che di nuovo, una seconda entità diversa dal seme, il quale è un oggetto diverso e autonomo che non ha rapporti con la pianta. L'uomo è la evoluzione del fanciullo, ma pel primitivo, il fanciullo è colui che scompare, *allorchè subentra l'uomo*. Si tratta di contemporaneità, di coesistenza, a cui noi non crediamo, ma non per questo meno reali nella mente dei primitivi. Valendoci di una parola della nomenclatura futurista potremmo parlare, a questo proposito, senz'altro di *simultaneità*.

V. E già da questo si potrebbe comprendere tutta una classe di deformazioni, e di caratteri grotteschi, dell'arte religiosa antica o primitiva. La simultaneità, che è uno sconfinamento dal reale sensibile, ci sospinge immediatamente nel dominio dell'arte grottesca.

Si tratta di un pedagogismo o di uno slancio creativo inarrestabile, al quale il primitivo obbedisce. Pedagogismo, perchè *ab origine* l'arte non fu, come presumono gli estetici realisti, creazione del bello, e nè meno contemplazione; ma espressione interessata del mito o dell'*epos* concluso nel mito; slancio creativo, perchè quell'arte sempre ignorò fortunatamente le norme del giardinaggio retorico rappresentate dalla verisimiglianza, dall'armonia esteriore, ecc.

VI. C'è poi la confusa idea dell'anima, considerata come un altro corpo. L'ombra che segue il corpo somiglia molto all'anima. Anch'essa è una entità che va, viene, si allunga, si raccorcia, e sembra dotata di vita propria e autonoma. L'anima, che è la sintesi di tutte le sensazioni cenestetiche, scompare durante il sonno, perchè

durante il sonno la coscienza è inconscia. Scompare dopo la morte, perchè i morti mostrano di aver perduto la coscienza. Ma, poichè al risveglio essa riappare, così certamente, secondo il selvaggio, essa può, da un momento all'altro, riapparire nel cadavere. L'anima dunque è un'invisibile entità che va e torna e non si sa dove, nè quali necessità la spingano a tornare o ad allontanarsi. Poichè da essa si genera ogni manifestazione vitale, è logico che, come l'ombra, essa assuma una dignità, una importanza, un valore dispotico, una pienezza realistica che, ingrossandosi, può generare l'ossessivo emozionale, ed esteticamente, la saldezza della realtà. Non è raro nell'arte primitiva incontrare la rappresentazione del corpo più quella dell'anima in due figure che, per esser comprese, debbono esser riconfuse in una. Tale è la testa faraonica del Louvre dalla quale sorge il falco grifagno, che vuol significare proprio codesta dualità dell'individuo (anima + corpo in due immagini).

Non va trascurato, su questa linea, un altro particolare, cioè l'unità intuita fra la madre e il figlio, che è considerato una parte, un organo della madre. Cosicchè dove si trova questa può trovarsi quello, e viceversa, dove è quello si manifesta l'ombra o la figura reale di quella.

Ecco un'altra associazione di immagini che, mentre pienamente rivela un *al di là* di pensiero, si presta a rappresentazioni figurative che nulla hanno più di comune col sensibile, col logico, e col raziocinato. Ricordo in proposito la statuetta di ossidiana del Museo di Berlino, pubblicata dal Cohn. Anche qui si tratta di una dualità che tende a costituirsi o a ricostituirsi in unità, essendo presupposto l'antecedente della unità che tende a scindersi in dualità, poichè è sorpreso un nesso profondo al quale noi non facciamo più attenzione data la nostra abitudine di considerare il tutto come una fissità e un'autonomia di oggetti per sè stanti.

VII. Ma non bisogna arrestarsi qui. C'è il rapporto fra uomo ed animale, che ha il suo cospicuo valore. Sorprendere una somiglianza fra l'uomo e l'animale è una capacità fantastica che allo spirito moderno sembra addirittura negata. Luca Carnach la possiede tuttavia in alto grado; chi però venisse a dire che Luca Carnach non ha disegnato per costruire oziosamente dei mostri, ma per affermare una sua seria persuasione, correrebbe rischio di esser trattato da visionario.

Fra l'uomo e la bestia fu dapprima la religione ariâ che sollevò il primo schermo di separazione; schermo, tuttavia, press'a poco trasparente, cosicchè sono frequentissime le metamorfosi antropo-animalesche nel mito indù, greco, romano, germanico e anglo-sassone. Roma oscurò e fortificò quello schermo, chè dal concetto di *barbarie* (di popolo *barbaro, straniero*) nacque il *quiritecentrismo*, concetto o intuizione che aiutò e favorì la separazione, già cominciata a realizzarsi, fra l'uomo e l'animale. Su questo terreno si diffuse più tardi la dottrina orientale del cristianesimo; la quale determinò la piena divisione, con precisione indubbia. I *figli del Padre* non potevano più confondersi con le immagini idolatriche dei feticci o le immagini animalesche in cui i feticci s'erano identificati.

Ma, se questo avvenne in processo di tempo, e il criterio discriminativo tra le due forme (animale e uomo) oggi è intuitivo presso le razze bianche, non lo è e non lo fu nella preistoria e presso le razze di colore.

Ond'è che troviamo spesso associata alla figura umana quella animalesca, o l'una figura confusa nell'altra, o l'una perdentesi nell'altra. I ladri della VII bolgia che si trasfigurano in serpenti non sono una immaginazione dantesca; ma appartengono al mito e al folklore più vetusto.

Un'unica legge governa l'uomo e la bestia, sicchè fra loro non c'è incomprensibilità. I selvaggi parlano alle

bestie, e le bestie ai selvaggi. Le danze di caccia, erotiche, guerresche stanno a testimoniare quanto sia stretto il vincolo di parentela e di convivenza tra l'uomo e l'animale. L'uomo primitivo, come non riconosce differenza tra morte e sogno, tra anima e ombra, così non pone alcuna frontiera tra l'uomo e la bestia. La metamorfosi dell'uomo in bestia e viceversa, ho detto, è un fatto frequente nell'arte antica e nell'arte primitiva. Noi possiamo anche dire che è un fatto naturale e spontaneo, ricco di pensiero, tolto il quale l'immagine che prendiamo a giudicare si vuota subito d'ogni significato e diventa proprio il famoso *grottesco delle grotte*, quello che non significa niente.

VIII. In virtù di venti secoli di razionalismo noi stentiamo a rappresentarci la *spontaneità*, come ragione efficiente del divenire o del farsi del mondo. Il concetto filosoficamente ringiovanito dall'intuizionismo di Bergson e dall'idealismo di Fichte, è nella sua natività primordiale un fondamento della mentalità alogica dei selvaggi. La *causa*, abbiamo visto, è una categoria inappercepita e mal circoscritta; il *caso* è invece un principio spesso postulato. Al di là della causa ridotta e del Caso, che rivelano già una maturità intellettuale non indifferente, ci troviamo in presenza del concetto di *spontaneità*. Perchè accade ciò? Ecco una domanda che non tutti gli uomini e non tutte le razze si rivolgono. Molti assistono all'accadere, senza scrutare la logica delle mutazioni e delle metamorfosi, passivamente. Si compiono sacrifizi espiatorî, sacrifizi contro l'evento paventato; ma lo si aspetta fatalisticamente. Non si ha ancora la possibilità e la potenza viva di connettere il fatto con l'antecedente immediato o remoto. Il concetto della spontaneità è veramente il fulcro delle razze primitive; su di esso grava tutta la loro vita interiore e la loro azione, che ripete le sue origini e i suoi motivi da questa interpretazione pre-logica del mondo.

Ora, quando il mondo lo si consideri dal punto di vista della spontaneità, esso effettivamente somiglia assai a

quel divenire schellinghiano che trova i suoi riflessi in gran parte dell'arte contemporanea occidentale. Il mondo, l'universo si trasfigura in una mobilità di cose effimere, senza principio nè fine, sempre ricadenti l'una nell'altra, sempre perdentisi come parti nel tutto eterno.

Da questa visione ingenua della spontaneità deriva una innumerevole congerie di materiali artistici grotteschi nei quali la forma è l'abbozzo di due, tre forme insieme, tendenti a confondersi o già confuse, o scisse, al di là di ogni perchè, di ogni ragione e di ogni motivazione. *Ciò che è,* trova in quest'arte la sua espressione più sincera. La realtà non è la lineazione, l'architettura, ma l'antiarchitettura, l'intrico geometrico; una visione spontanea, che non ha mai a che fare con lo svolazzo ornamentale; ma che invece riflette una totale filosofia del mondo.

IX. A questa filosofia della spontaneità mancano i concetti, grossolanamente nostri, di spazio e di tempo. Lo spazio è ciò che separa cosa da cosa, il tempo è ciò che divide avvenimento da avvenimento. Ma, poichè le cose e gli avvenimenti son veduti come intrico, come fusione, come combinazioni momentanee di un tutto indiviso, così lo spazio e il tempo si cancellano, si sopprimono, si accorciano o si prolungano fantasticamente. La notazione spaziale o temporale, sulla quale s'impianta quasi tutta l'arte occidentale per influsso romano, è una banalità in cui non sono ancora incappati i primitivi. Non esiste nè anche uno spazio determinato dal solco, o un tempo segnato dagli astri; ma spazio e tempo esistono soltanto come intuizioni psicologiche di irrealtà, modificabili e arbitrarie.

Cosicchè, la rappresentazione della figura, della cosa, dell'avvenimento, che noi limitiamo allo spazio obbiettivo (desumendone la geometria e l'architettura) e al tempo-momento o al tempo-successione (gesto sculturale, processo storico e drammatico), liberata da questi vincoli, si libera nel contempo dalla preordinazione dell'armonia

e dell'*ante* e dal *post;* questi divengono un tutt'uno, o addendi concomitanti di una somma unica; l'architettura, l'armonia e la geometria, dei plus-valori in cui si riconfondono innumerevoli architetture, geometrie e armonie. Così si spiega la rappresentazione del vecchio-giovane, dello *ieri-oggi-domani*, della sfinge-donna-leone-sole, della montagna-persona-mammella, ecc.

X. Ma il tratto decisamente religioso dell'arte primitiva promuove altre deformazioni. I culti mazdeisti, per esempio, sospingono l'artefice plastico verso una sintesi dell'elemento luce–moto, che è proprio dell'astro o degli astri, oggetti di adorazione, e dei numerosi avvenimenti antropomorfici e storici attribuiti alla divinità luminosa. Questa sintesi, per la tendenza alla fusione di più oggetti còlti da un gran numero di punti di vista (l'arte primitiva impone, per la sua natura pedagogica, la pluralità dei punti di vista) genera, nella realizzazione sculturale o pittorica, una somma di cose diverse, o di membra disparate e apparentemente incoerenti, di caratteri contraddittori. L'ignoranza della origine induce ai grossolani errori, che la critica sottoscrive ogni volta che parla di grottesco. Gli idoli dei Tapiraniani, le incisioni in legno dei Caraibi, i graffiti degli Adamanesò e degli Avambo sono tutti di natura religiosa e tendono a rivelare la fusione di tratti caratteristici celesti ai tratti antropo o teriomorfici.

Lo sciamanismo, invece, e tutti i culti affini antropoidolatrici, tendono alla esaltazione e all'arricchimento della forma umana, alla fusione di più forme insieme, di più individui o parte di individui, di uomini dagli organi esageratamente potenti, sia dal punto di vista della funzione che della forma, e specialmente della sessualità. L'uomo–donna (l'androgine classico) n'è un pallido esempio. Se da esso si tolgano i tratti armoniosi, la linea precisa, la grazia, e si sostituiscano le deformità plastiche dei primitivi si ottiene uno dei tanti mostri che arricchiscono il patrimonio artistico dei popoli selvaggi.

XI. Dev'essere qui notata di passaggio, senza scendere a nessuna dilucidazione, essendo il fatto di sua natura evidente, un'altra causa di deformazione tutt'altro che infrequente derivata dalla necessità di esprimere graficamente una idea astratta. L'arte primitiva non è nè la *creazione della pura bellezza*, nè l'espressione intenzionale di un pensiero-immagine proprio dell'individuo artista; non è giuoco o autobiografia; ma simbolo abbreviato.

XII. E' un *simbolo-scorcio* nel quale si suppongono espresse idee generali, necessarie e comuni alla intera collettività; una specie di frase, scritta in linee o in volumi, significativa quanto un alfabeto. Somigliano per finalità, codesti simboli-scorci, grafici o plastici, alla stessa plastica verbale arricchita dal ritmo. Il verso anticamente non ebbe altra funzione che quella di favorire l'intendimento e la memoria. Le filosofie protostoriche furono enunciate in versi; e i primi filosofi della Grecia antica e presocratica scrissero in versi. Del resto gli alfabeti sono sempre sul sorgere ideografici e non fonetici. Valgano ad esempio quello classico dell'Egitto sacerdotale e quello cuneiforme degli Assiri.

XIII. Finalmente, un'ultima ragione di deformazioni grafiche va ricercata nel carattere mistico dell'arte primitiva. Il fenomeno d'origine che si perpetua presso le razze di colore non civilizzate, si presta a un'analisi sperimentale, la quale conferma la ipotesi formulata circa le manifestazioni dell'arte *preistorica* e *proto-storica*.

Unitamente al carattere pedagogico, il carattere *mistico* individua appieno l'arte primitiva. Quando gli esteti si sono messi ad arzigogolare intorno alla origine umana dell'arte e hanno sentenziato trattarsi di una ricerca del bello, di un bisogno inconsciente di fissare alcuni tratti rilevanti della realtà, o hanno parlato di un dispendio di energia di risparmio, non hanno fatto i conti con la etnografia, con la sociologia, e con la scienza delle religioni. Quando constatiamo la essenza dei balli animale-

schi presso i nove decimi dei popoli di colore, e ne indaghiamo la natura e il motivo, siamo naturalmente condotti a ben altre conclusioni, che non la ricerca della bellezza e il gioco di cui parlano i positivisti.

La rappresentazione grafica ci offre frequentissime deformazioni di animali utili o nocivi. Degli utili, sono esagerati i pregi; dei nocivi rimpiccioliti, esinaniti i difetti e la dannosità. Non è chi non veda come tutto ciò, rientrando nella interpretazione ottativa che si deve conferire alle danze, rappresenti una forma di augurio e insieme di preghiera. Ma ove si tenga conto che il *pensato* è per il selvaggio alcunchè di già realizzato o di realizzabile, una posta messa sull'avvenire, una evocazione e una invocazione, il significato mistico delle figurazioni irreali e deformate apparirà meridianamente.

XIV. Tutti i motivi, dei quali ho rilevato sino ad ora la efficienza, impongono ciascuno una posizione di antitesi o drammatica fra l'oggetto deformato e un oggetto non deformato. Basta che fra due dati della realtà si sorprenda un contrasto di potenza, di vitalità, di dimensioni, o che due dati generino un contrasto (di odio e di amore, di cupidigia e di repulsione, di simpatia e di antipatia), perchè la deformazione si elevi immediatamente al quadrato. Poichè il secondo termine dell'antitesi influisce sul primo, o viceversa, ne risulta un grottesco di gruppo, o d'insieme, se i termini sono più di due. Le *Tentazioni di S. Antonio* di Callot poggiano su questo principio. Il vasto mondo di Satana, l'inferno, domina dappertutto, mostruoso, gigantesco, solo il Santo resta piccino, gracile, un nulla che i demoni trascinano fuori della sua spelonca. Il santo conserva proporzioni e figura umana, e nella totalità del quadro, proporzioni realistiche. Ora, appunto da questo contrasto fra l'immenso e il naturale, fra il mostruoso e il normale, tutto il disegno acquista una significazione simbolica e grottesca. Il santo, nel tempo che è di per sè realistico, umano, regolare, si difforma in caricatura che è

atta a suscitare il riso, per la presenza delle potenze infernali che lo avviliscono.

Dall'antitesi, pertanto, può sorgere un valore grottesco, quand'anche una delle figure, o uno dei gruppi rimanga nelle proporzioni del naturale e del reale.

XV. Non faccio che ricordare appena, dopo il fin qui detto, le deformazioni, di carattere adulatorio, encomiastico, esaltativo, a cui sono soggette le immagini dei feticci. Sottolineo tuttavia che i mostruosi bovi, tori alati, serpenti, draghi, scimmie, scarabei, ecc., trovano una chiara interpretazione generale in questa legge con la quale spiego una numerosa quantità di prodotti d'arte grottesca.

XVI. E, chi ben consideri, anche quest'arte encomiastica primitiva complica sempre, nel materiale etnografico, l'oggetto della esaltazione con l'elemento antitetico; per cui il lodato si trova sempre in posizione di contrasto col soggetto che loda e intesse il panegirico. Il contrasto può essere espresso o taciuto, poichè spesso la figura è ellittica, e sottace la persona o lo spirito dello zelatore, sia religioso che cortigianesco. Rientriamo così nel grottesco di rapporto, il quale si realizza in virtù di una antitesi fra i due termini. Cito, a titolo di chiarimento, alcuni di questi rapporti, quelli, per esempio, fra la grandezza dell'oggetto e la piccolezza degli oggetti circostanti; fra la virtù di esso e la virtù di un altro o di altri, fra la velocità presente e passata di tutto l'oggetto, o dell'oggetto in paragone degli altri, veduti, visibili, o invisibili fra le possibilità formali, attuali e passate o future, o di altri oggetti; fra la potenza di un organo e quella dei rimanenti organi, o di organi altrui; fra un avvenimento condotto a termine dal lodato, e un avvenimento non condotto a termine, o condotto a termine da altri. Il numero delle possibilità è infinito, perchè a tutto ciò si può sempre aggiungere un coefficiente sempre diverso che è la circostanza determinatrice o della reverenza e del culto, o del fatto particolare che suscita

quella reverenza. Non occorre perciò discutere su un argomento intuitivo, sicchè procedo oltre, a una ricerca del pensiero efficiente che sta alla base di tutte queste forme grottesche.

XVII. Ho già fatto parola delle danze sacre e delle danze animalesche, che rivelano una intenzione mistica di augurio, o di scongiuro. Ora bisogna soffermarci sui riti. Or bene, noi sappiamo un fatto che non ammette omai più discussione. Ogni episodio della realtà quotidiana, ogni avvenimento significativo, presso i popoli estranei alla Civiltà, è esaltato da un rito, nel quale si mostra evidente un elemento insopprimibile, una significazione avvivatrice: l'elemento e la significazione religiosa. I riti funerari, nuziali, natali, ecc., celano sempre un intendimento *rappresentativo,* nel senso di rappresentazione focalizzata di una realtà simbolica. Codesti simboli sono naturalmente quelli che già conosciamo come figure, immagini, plastica vivente e subordinata immutabilmente a una deformazione. Ma, come nelle danze, così in questi, è palese un senso religioso, che ne costituisce la intenzione da cui il loro essere trae il palpito della vita. Nelle Isole della Micronesia, per esempio, è in vigore questo rito augurale che ha significato di preghiera e di scongiuro. Le tribù, desiderose di un abbondante prolificazione di animali e di una abbondante pioggia, scavano una fossa in uno spiazzo deserto, imponendovi un tetto artificiale di rami d'alberi, che vengono così a formare una volta significante il cielo. Il fosso sottostante si riempie di uomini, le cui maschere di legno simulano la più profonda angoscia. Questi individui mascherati, strappandosi dei peli dalle ascelle e lanciandoli nella direzione onde si aspetta il vento, cacciano dei grandi urli, accompagnati da una mimica furiosamente giambica. D'improvviso appare la simulazione artificiale del vento, rappresentata da un'orda d'uomini. Armati di rami, con le facce dipinte di un grasso di cinabro, essi si precipitano nel fosso adempiendo il voto; poi subito

dopo, fuggono via. Allora qualcuno si apre una vena, e lascia colare il sangue sulla zolla.

Il cielo immite trarrà esempio dagli uomini e la pioggia scenderà come il sangue umano. Frattanto c'è altri che nella fossa getta pietre, ciottoli, sassi: la grandine.

Ora, è chiaro che, in una delle tante rappresentazioni rituali come questa, nella quale è palese la espressione grottesca (il vento in mezzo alle foglie e soffiante fra i rami; gli aspettanti dalla maschera tragica), l'ispirazione religiosa deve essere la molla efficiente che agisce, e realizza la scena simbolica. Voglio dire che la suggestione religiosa promuove tutte le manifestazioni rituali che son quelle ove si forma sempre in germe un mito, il quale prorompe al momento opportuno, quando le generazioni venture sono capaci di condurlo a maturità. Fra le espressioni grottesche, il mito, il pensiero religioso e il rituale non manca mai un nesso di concomitanza che si può definire proprio un rapporto di causa ad effetto. Ond'è che noi possiamo stabilire una legge dalla quale sarebbe difficile sottrarsi: *essere l'arte nel suo momento germinale una manifestazione religiosa che trova il suo mezzo espressivo più adeguato nella deformazione, nella esagerazione, nel grottesco.* Simbolica, ottativa, mistica, attraente in sè le vitali forze della Natura, non ha tempo di pensare a riproduzioni oziose o a favoleggiamenti estetici. Sia rito o preghiera, l'arte primitiva è sempre un atto della vita, necessario quanto la soddisfazione dei bisogni elementari, mangiare ed amare. Se la suggestione religiosa suscita da principio le forme grottesche, questa non è ancora tutta la verità. Le forme grottesche, nel momento che sono promosse o che sono in via di elaborazione obbediscono alle leggi precise che dominano l'inconscio e il subconscio.

XVIII. S'è visto come il rituale religioso, la liturgia, ed ogni manifestazione di arte-ottativa o deprecativa (sempre grottesca) si risolve sostanzialmente in una *serie* di metafore, o in una piena allegoria (quando non si com-

plichi in antitesi, non si esageri in iperboli e non s'esprima in forme ellittiche, antonomastiche, metonimiche, ecc.). Ciò vuol dire che le così dette *figure* (immagini) costituiscono un apparato espressivo necessario ad ognuna di quelle manifestazioni. Ma, se per un momento sopprimiamo tutto quell'apparato, rimaniamo come Assuero, con gli occhi nelle tenebre. Dal tutto complicato e complesso trascorriamo in un nulla uniforme e omogeneo. Per la qualcosa, quell'apparato non è un addendo, ma una sostanza; e non accessoria, ma integrale. Tolto esso, è tolto il tutto, come tolto l'oggetto, scompare la sua percezione sensibile. Concluderemo che il linguaggio figurato appartiene al grottesco, come l'anima al corpo, esso è una cosa sola con esso; e il grottesco senza le immagini, o esplicite o implicite, non può esistere.

Il che ci conduce, per altra via, a quella verità da me abbondantemente dimostrata altrove: che l'arte senza le immagini non esiste; tanto più che per arte oramai possiamo intendere il grottesco, e non altro che il grottesco.

XIX. Le forme grottesche dunque nel loro momento germinale, non appena suscitate, sebbene ancor non definite, trapassano dall'indistinto al distinto, obbedendo alle leggi dell'Inconscio.

Riguardo all'immagine lirica ho già chiarito quale funzione creativa e plasmatrice eserciti su di essa l'inconscio. Ma allora io m'occupai semplicemente della lirica come unità *poetica* e d'arte, non come fermento e manifestazione di elementi disorganizzati. Considerai tutto l'intero sistema (poesia, poema), mentre qui debbo considerare l'elemento. In altri termini, allora si trattava della totalità formata, ora della totalità da formarsi. L'importante sta tuttavia nel ricordare come e perchè l'incoscio funzioni e foggi il prodotto grottesco.

Le cose, da principio, non hanno ancora il loro fotografo, ma il loro poeta, il loro creatore, il loro fabro, che dà vita e ragion d'essere a un mondo nuovo, fantastico, un mondo

più immaginato che percepito, vario a seconda delle emozioni che turbano lo spirito dell'agente, dell'individuo nel cui intelletto non esistono ancora paradigmi schematici che riassorbono in sè il tutto. Da questa visione approssimativa ed emotiva è logico che debbano risultare tutte le possibili deformazioni, vale a dire il grottesco. Il mondo non è veduto in un modo (normale) ed espresso grottescamente, ma è veduto e reso sempre secondo la cifra grottesca.

XX. Ciò viene a suggerirci un'altra conclusione, estranea in apparenza al nostro discorso. Se l'arte vera è grottesca, e se il grottesco si suscita non appena si veli un po' l'attenzione e la critica nell'appercezione, l'arte vera che sfugge al fotografismo, ed è conseguenza di una visione diametralmente opposta, nega anche quell'ibrido tipo di *artista illustratore*, che è rappresentato dai quattro quinti dei poeti, scultori, pittori, architetti di cui è piena la storia dell'arte. Ma è tempo di vedere se il grottesco derivato da una insufficiente appercezione possa dirsi vuoto o mancante di alcun che di sostanziale.

XXI. Per esser vuoto dovrebbe somigliare a un'illusione assoluta, privo di ogni contenenza, il che è assurdo. La totale assenza di contenuto, derivando da una percezione del mondo non appercettiva, questa, a sua volta, dovrebbe mancare di contenuto, o sensibile o speculativo. La questione non è così piena come di primo acchito può sembrare; chè infatti si verrebbe a discutere se l'arte possa cogliere il flusso del divenire bergsoniano; e se cogliendolo possa rimaner puro involucro, gioco di linee. Ognuno però vede che, se un contenuto costretto, limitato, geometrico talvolta viene a mancare, non ne manca un altro, di altra natura, più esteso e amorfo, dinamico piuttosto che statico, consistente nel divenire medesimo, nel gioco inesauribile dei trapassi o del farsi delle cose.

È vero che la immagine grottesca non è la totalità del mondo (ciò che però non si pretende di dire), ma piut-

tosto, come ogni lirica, un segmento che non si può mai determinare dove cominci, e dove esattamente finisca. L'esclusione di un contenuto appare dunque inconcepibile, chè, ove qualunque altra contenenza mancasse, sussisterebbe sempre quella rappresentata dal dinamismo della cosa che non può rimanere un istante solo sè stessa ed immutabile. Dalle manifestazioni prettamente originali dell'arte grottesca vanno dunque escluse tutte le forme veramente vuote.

XXII. Se ora, dalle età e dalle stirpi primitive ci affacciamo all'orizzonte presente e civile, noi incontreremo opere di ogni genere, letterarie, plastiche, musicali, in cui le leggi della formazione spontanea del grottesco sin qui esaminate, vigono e valorizzano la intuizione artistica. Potrei citare Picasso e tutta la sua terza maniera, propriamente cubistica, in cui la realtà è sì definita, incorniciata, resa autonoma in ogni oggetto e in ogni volume, ma è anche concepita e veduta in rapporti irrazionali, non forniti dal senso e non percettibili dall'occhio. Braque, Picabia, Metzinger, e in genere tutti i cubisti e i futuristi, c'insegnano come sia possibile guardare il mondo con pupille che scoprono relazioni fra cosa e cosa, ed equazioni impostate dalle forme, con cui la realtà tradizionale non ha nulla a che vedere.

S'è detto che specialmente il futurismo ha gettato la pittura nel campo dell'arbitrario e dell'assurdo. E mai s'è profferita una più solenne banalità. Poco importa se i pittori futuristi siano giunti a realizzare le loro intenzioni. Basta anzi constatare che queste intenzioni derivano, almeno in origine, da una consecuzione logica di premesse e di conclusioni. Sono la espressione fatale di una necessità, il risultato di una introspezione. Il dinamismo, in quanto rapporto, spostamento, influsso reciproco di piani e di linee, e il sintetismo, in quanto simultaneità, dimostrano alla evidenza che la visione sensibile è stata oltrepassata; e che l'appercezione non riesce sempre ad ottenere il so-

pravvento sì da tiranneggiare l'ampio cerchio della coscienza. Rapporti che talora, razionalmente giudicati, sembrano fantastici, associazioni che pare obbediscano solo a una legge fisiologica, accidentalità, casualità, ecc., esigono da quei pittori un colore, una forma, una linea, una grafica tali che la successione appare manifestamente suscitata e governata dall'inconscio e dal subconscio. Non s'ha da trattare la pittura dei futuristi come un manuale di contrappunto eccentrico e stravagante; ma come un pensiero che nel colore trova la più adeguata espressione, suggerita dalle profondità dell'io dove tutte le necessità e le idealità s'intrecciano e si agitano. Fino a che giudicheremo l'arte con l'angustia sillogistica entro cui abbiamo l'abitudine d'imprigionarla, non ne comprenderemo mai una riga o un segno.

XXIII. Per modo che, quando si volle vedere nelle antichissime e nelle presenti manifestazioni artistiche dei selvaggi, un equivalente del gioco, si presunse di chiudere gli occhi alla verità giurando di non aver mai veduto tanto chiaramente (Spencer). E si pensò uno sproposito pietoso. Non meno massiccio è l'altro sproposito, che ha la virtù di non significare niente, il quale definisce l'arte una sintesi a priori dello spirito, la espressione di una sintesi fra l'idea o il concetto generalissimo di *bello* e un *dato* ad esso adeguabile o in esso comprendentesi.

È sciocco l'errore del *gioco* (dottrina la quale presenta qualche volta una certa apparente corrispondenza al vero) in quanto l'osservazione e la penetrazione dei primissimi documenti artistici lo rinnegano. Tutto ciò che son venuto dicendo circa la intuizione tragica e lirica del mondo, e la genesi della immagine, sta a segnalarci infatti, nell'opera d'arte o nell'embriologia dell'opera d'arte, una formazione interessata, pedagogica, interpretativa del mondo, intesa a dimostrare, a persuadere, a

scongiurare, a optare. È dunque una funzione di carattere utilitario che rientra in quel complesso di gesti che la natura impone di compiere quando in noi è maggiormente attivo l'istinto di conservazione. Credere che il mimetismo sia un'oziosità edonistica, significa credere che il rituale, la danza, la drammatica primitiva, in quanto preghiera, meditazione, scongiuro, sacrifizio, religiosità, non rappresentino che un passatempo di natura quasi accademica, al quale l'uomo primitivo si lascerebbe andare come un qualunque scioperato europeo in villeggiatura.

Dopo i fatti citati non credo sia necessario discutere codesta opinione. Passo all'altra, che in egual misura non comprende e misconosce la origine prima dell'arte.

Ammettiamo pure la sintesi a priori estetica; sebbene la filosofia dello spirito, come ho detto, faccia i conti soltanto con lo spirito europeo occidentale del secolo XIX. Concedendole un maggior campo d'indagini, potremmo ammettere che essa si sia esercitata e inverata in contatto di una parte dell'arte greco-romana, o di derivazione da essa. È possibile affermare che l'arte è disinteressata, è pura, non intende che all'arte (bellezza), quando ciò si confessi dedotto da alcune osservazioni su alcuni fatti e si convenga che tale è stato il procedimento che condusse alla conclusione assunta a legge. Ma, quando si nega non solo di aver esplorato un limitato campo, ma di aver addirittura esplorato, e s'intende di fare a meno del *dato*, come quello che non conta, allora restando solo aperta all'indagine la estensione e la profondità del proprio io, si può opporre che la introspezione, poichè tutta subbiettiva e rifuggente dal controllo sperimentale, è metodo fallace e presuntuoso.

L'arte disinteressata, l'*arte-forma*, l'emozione estetica *pura*, la sintesi a priori estetica, sono tante parole vuote, a cui i fatti contraddicono. Ora, fino a che fatti esisteranno,

sia pure come creazione dello spirito, o proiezione dell'io in un illusorio tempo–spazio, bisognerà farne il debito conto, non foss'altro perchè essi sono altrettante espressioni dell'io, cioè tante sue corrispondenze, attività, gesti. In realtà, l'arte disinteressata esiste bensì, ma si riduce sempre all'arte vuota (Théophil Gautier, Théodore de Banville). Ciò che la filosofia dello spirito ha ribattezzato *arte disinteressata*, è il decadentistico, il dilettantistico, « il verso per il verso », « l'arte per l'arte ». L'*arte–forma* è sempre, come la storia c'insegna, l'arte nulla. Eschilo, Shakespeare, Dante, Goethe, Wagner, che sono i grandi poeti della umanità, non hanno mai concepito un'*arte–forma* che dica niente e non serva che a comporre delle immagini. Per la seconda volta si ricade nella banalità dell'« arte per l'arte » e « il verso per il verso ». L'emozione estetica pura è un paradosso pensato per la prima volta da Schleiermacker, ma che nessun grande artista ha mai confermato. Sostenere l'emozione estetica pura nel *Faust*, nell'*Amleto*, nell'*Orestiade* e nella *Commedia* sarebbe tale amenità da disgradarne qualunque freddurista. La sintesi a priori estetica è, infine, una generalizzazione imperniatasi, con pompa filosofica, sui tre suddetti e arbitrarissimi errori. Ma dove tutta la dottrina cade e precipita è nella generalizzazione, la quale, per esser vera, dovrebbe comprendere tutta l'arte, e quindi anche l'arte originaria. Ma essa non solo non la comprende, ma la respinge sdegnosamente da sè. Quindi, nè l'arte orientale, nè l'arte dei primitivi, nè l'arte dei nordici sarebbe tale, poichè nessuna di quelle obbedisce alla legge della emozione estetica pura.

Non *gioco*, nè pure dilettazione estetica (arbitraria astrazione e mortificazione del ricco complesso delle emozioni), e nè anche mimetismo o antropomorfismo, l'arte primitiva e grottesca si genera obbedendo a stimoli affatto seri e profondi sì da rendersi preoccupata d'un interesse

imminente e immanente. Io non nego che, a poco alla volta, col procedere del tempo, le forme primitive possano essersi spogliate dell'intenzione troppo pedagogica e pratica, ma nego che se ne possano spogliare affatto. Nella sostanza dell'arte rimane sempre accentuato il significato e l'intendimento metafisico che, da principio, è coinvolto con tutti gli altri e numerosi intendimenti. L'arte trova così la sua via. Sperimentandosi e sperimentando, lo spirito finisce per diventare un *organum* di esplorazione di esso; uno sguardo irrazionale e speculativo su ciò che la filosofia e la scienza non possono attingere mai: l'individuale e l'individuo. Ma, appunto per ciò, essa resta grottesca, vale a dire trascendenza dall'empirico, deformazione, iperbole, metafora, allegoria, in quel senso che è stato esaurientemente definito.

XXIV. A codeste espressioni spontanee e d'ispirazione, seguono tutte le forme innumerevoli, create e imposte dalla moda, dallo spirito imitativo, dalla suggestione che certe grandi parole e certi grandi gesti esercitano. Sono le manifestazioni secondarie, preordinate e raziocinate del grottesco. A Rabelais segue Scarron, alla mimica dei primitivi la mimica di Laberio; alle costruzioni ciclopiche, al tempio di Menfi e alla Sfinge di Gizah, « i grotteschi delle grotte ».

Allora si comprende come tutta questa produzione che potremmo dire *letteraria*, di *seconda mano*, d'*imitazione*, presenti non uno ma mille modelli, nei quali manca ogni profonda significazione, e abbiamo il deforme per il deforme, il gigantismo per il gigantismo, il teriologico per il teriologico, cioè « la forma per la forma ».

Che questi modelli rappresentino il grottesco è azzardoso affermarlo; essi rappresentano un pseudo-grottesco sul quale non c'è da impegnare alcuna discussione, e dal quale non c'è da trarre nessuna conclusione. Siamo in un museo di *clichés* e di luoghi comuni. Non ci verrà mai in mente di metterci a cercare nei meccanismi di

codesti fantocci le leggi supreme della vita. Perciò abbandoniamo tutta questa classe di artificiosità e di monche espressioni spirituali ai perdigiorni, ai critici o ai filosofi. Ma teniamo a ribadire il principio dal quale siamo partiti, che cioè l'arte grottesca non ha a che fare coi *clichés* così detti grotteschi e che, se si vuole approfondire cosa sia veramente il grottesco, bisogna mettersi per la via che abbiamo sin qui percorsa, nella quale le vere pietre miliari si differenziano pienamente dai ciottoli ingombranti.

39 — La lanterna del diavolo.

40 — *Tentazione* di Luca Cranach.

41 — Epistemon all'Inferno.

Abb. 10. Marcus Behmer, Das Kitzeln.
Aus der »Insel«. Insel-Verlag, Leipzig.
Zu Seite 80

42 — *La Mosca* di M. Behmer.

43 — *La Guerra* di A. Kubin.

INDICE

Cap. I – Dottrina del Grottesco . . . . . *Pag.* 9

» II – Il Grottesco comico 41

» III – Il Grottesco tragico 103

» IV – Il Grottesco lirico 129

» V – Il Grottesco apparentemente vuoto . . . 151

INDICE

DELLE TAVOLE FUORI TESTO

1 – Teatro di Punch. . . . . tra le pag. 40 e 41
2 – Divinità indiana . . . . . id.
3 – La curva umana (Prampolini) . . . . . id.
4 – *La Morte* di A. Dürer . . . . . id.
5 – Maschere antiche . . . . . id.
6 – Istrioni improvvisatori . . . . . id.
7 – *La Donna e il Diavolo* di Morin tra le pag. 102 e 103
8 – La maschera di Giangurgolo . . . . . id.
9 – La maschera di Pulcinella . . . . . id.
10 – La maschera di Guignol e di Gnafron . . id.
11 – Macco . . . . . id.
12 – Pappo . . . . . id.
13 – Scena mimica . . . . . id.
14 – Marionetta giavanese . . . . . id.
15 – Il bagno di Gargantua . . . . . id.
16 – Breugel – L'allegoria della *Lussuria* . . . id.
17 – Un banchetto infernale . . . . . id.
18 – Callot: *Tentazioni di S. Antonio* . . . . . id.
19 – Demonio . . . . . id.
20 – La guarigione del verme solitario . . . . id.
21 – L'amore umano . . . . . tra le pag. 128 e 129
22 – Il vaso di Pandora . . . . . id.
23 – Miseria e Morte . . . . . id.
24 – Un'allegoria di Goya . . . . . id.

25 – L'Inferno . . . . . tra le pag. 128 e 129
26 – La Morte . . . . . id.
27 – La Morte . . . . . id.
28 – La Terra promessa . . . . . id.
29 – Il Vizio supremo . . . . . id.
30 – La Maga . . . . . id.
31 – Prampolini: *Argiuna* . . . . . tra le pag. 150 e 151
32 – Prampolini: *Figura* . . . . . id.
33 – Prampolini: *Il Solitario* . . . . . id.
34 – Prampolini: *Il padre* . . . . . id.
35 – Prampolini: *Il Genio della Foresta* . . . . id.
36 – Prampolini: *Immagine a rette e curve* . . . id.
37 – I Barbari . . . . . id.
38 – Battaglia di Alessandro coi draghi . . . . id.
39 – La Lanterna del Diavolo . . . tra le pag. 172 e 173
40 – *Tentazione* di Luca Cranach . . . . . id.
41 – Epistemon all'Inferno . . . . . id.
42 – *La Mosca* di M. Behmer . . . . . id.
43 – *La Guerra* di A. Rubin . . . . . id.

SPECIAL
90-B
21620

GETTY CENTER LIBRARY